Innesti / Crossroads XL 1

Il lettore in gioco
Finestre sul mondo della lettura

a cura di
Martina Bortignon, Katiuscia Darici, Stefania Imperiale

Edizioni
Ca'Foscari

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

Innesti / Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Innesti/Crossroads XL

Volume 1

Direttori / *General editors*

Alessandro Cinquegrani, Università Ca' Foscari Venezia
Valentina Re, Università Ca' Foscari Venezia

Comitato Scientifico / *Advisory board*

Enza Biagini, Università degli Studi di Firenze
Alain Boillat, Université de Lausanne
Jay Bolter, Georgia Institute of Technology
Bart Van den Bossche, ku Leuven
Fabrizio Borin, Università Ca' Foscari Venezia
Stefano Calabrese, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Ilaria Crotti, Università Ca' Foscari Venezia
Roberta Dreon, Università Ca' Foscari Venezia
Ruggero Eugeni, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Pietro Frassica, Princeton University
André Gaudreault, Université de Montréal
Malte Hagener, Philipps-Universität Marburg
Vinzenz Hediger, Goethe-Universität, Frankfurt am Main
Monica Jansen, Utrecht University
Laurent Jullier, Université Sorbonne Nouvelle–Paris 3
Gloria Lauri-Lucente, University of Malta
Enrico Palandri, Università Ca' Foscari Venezia
Federica G. Pedriali, University of Edimburgh
Luigi Perissinotto, Università Ca' Foscari Venezia
Bernard Perron, Université de Montréal
Guglielmo Pescatore, Università degli Studi di Bologna
Leonardo Quaresima, Università degli Studi di Udine
Ricciarda Ricorda, Università Ca' Foscari Venezia
Cecilia Rofena, Università Ca' Foscari Venezia
Alessandro Scarsella, Università Ca' Foscari Venezia
Enric Sullà, Universitat Autònoma de Barcelona
Silvana Tamiozzo, Università Ca' Foscari Venezia

© 2013 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 1686
30123 Venezia

edizionicafoscari.unive.it

ISBN 978-88-97735-29-8

Il lettore in gioco

Finestre sul mondo della lettura

a cura di

Martina Bortignon
Katiuscia Darici
Stefania Imperiale

Edizioni
Ca'Foscari

Scritti di

Stefania Basset, Beatrice Boatto, Carlo Bordoni,
Martina Bortignon, Katiuscia Darici, Noelia Domínguez,
Roberta Dreon, Marco Duse, Stefania Imperiale,
Paolo Leoncini, Pia Masiero, Alessandro Mistrorigo,
Virginia Pignagnoli, Antonio Portela, Fabio A. Scrignoli,
Gabriele Sofia, Anna Valentini, Gianni Zen

Ringraziamenti

Le curatrici vogliono esprimere la loro gratitudine ai docenti Rosella Mamoli Zorzi per il sostegno istituzionale accordato all'iniziativa, Elide Pittarello per il prezioso aiuto nella formulazione del quadro scientifico di riferimento, Alessandro Scarsella e Pia Masiero per l'attenta rilettura dei saggi e Alessandro Cinquegrani per il valido supporto editoriale.

7 Prefazione

10 Roberta Dreon
Leggere, comunicare, fare. Iser e la fenomenologia della lettura

18 Gianni Zen
Il lettore e la mimesis secondo Platone

24 Beatrice Boatto
Tracce in letteratura: leggere Hardy con Derrida

29 Paolo Leoncini
Testo, lettore e lettura in Gianfranco Contini

41 Fabio A. Scrignoli
Ricezione e attualizzazione

45 Carlo Bordoni
Il lettore tra consumo e rifiuto

50 Stefania Basset
Lolita e il totalitarismo: Leggere Lolita a Teheran

56 Noelia Domínguez
Lettrici orgogliose, trionfanti e ribelli in Avvolta nel sudario *di María Luisa Bombal*

61 Martina Bortignon
Lector in iperfabula: fenomenologia della lettura di opere multimedia

67 Gabriele Sofia
Lo spettatore in gioco. Sottotesto, sottopartitura e meccanismo specchio

73 Antonio Portela
Quando la star diventa dea. Donne mitiche del cinema, poesia ispanica e lettori attuali

80 Anna Valentini
Lettura di brani musicali raffigurati in opere d'arte tra Cinque e Seicento: il canone

88 Alessandro Mistrorigo
La voce che legge: una proposta

95 Pia Masiero
Ma il lettore cosa fa?

101 Marco Duse
Ellissi narrative e frustrazione dello sguardo in Picnic a Hanging Rock

107 Virginia Pignagnoli
Il lettore secondo Zadie Smith: «Rereading Barthes and Nabokov»

114 Katiuscia Darici
Riflessioni sulla lettura: la strategia della Storia dell'assedio di Lisbona *di José Saramago*

122 *Bibliografia ragionata*
a cura di Stefania Imperiale

126 *Note sugli Autori*

Prefazione

Martina Bortignon, Katiuscia Darici, Stefania Imperiale

«Il più sincero omaggio che possiate rendere all'intelligenza del lettore è di spartire il lavoro in due, amichevolmente, e lasciare che egli inventi la sua parte, come voi la vostra.»
(L. Sterne)

Dacché Barthes ha proclamato la morte dell'autore e la nascita del lettore, benché indagini importantissime sulla fenomenologia della lettura fossero già comparse anche molto tempo prima, lo studioso si sente maggiormente autorizzato a proporre modelli critici che scambiano la priorità epistemologica dell'autore con l'autonomia e la creatività del lettore. Quest'ultimo, da parte sua, riflette volentieri sul darsi della propria esperienza e, complici anche le nuove tecnologie, sta acquistando un protagonismo sempre maggiore.

Il presente volume nasce, dunque, da questa duplice istanza: da una parte, la volontà di approfondire teoricamente alcuni aspetti del fenomeno della lettura; dall'altra, la curiosità del lettore e della lettrice in carne e ossa nei confronti delle dinamiche che sorgono fra se stesso/se stessa e l'opera letteraria. Di qui il titolo, che, se vuole sottolineare l'aspetto anche ludico e di coinvolgimento in prima persona sperimentabile da ogni lettore alle prese con il testo, si propone di aprire alcune «finestre» sulla pratica della lettura, che possano render conto, con una certa rigorosità scientifica, delle varie sfaccettature di cui è ricco tale universo.

Compone la presente raccolta una varietà di approfondimenti che vanno dall'interrogazione filosofica dell'atto della lettura all'indagine sociologica del consumo librario, dallo studio delle nuove pratiche di lettura indotte da opere non più classicamente cartacee all'indagine dei processi neurocognitivi alla base dell'immersione nella storia narrata; dall'esplorazione delle varie situazioni, anche le meno ovvie, che fanno di un soggetto un lettore, all'analisi del percorso interpretativo e immaginativo che compie il lettore nello spazio dell'opera letteraria. L'organizzazione del lavoro rispecchia questa volontà di aprire una serie di prospettive coagulandole attorno a determinati filoni, lasciando, d'altra parte, relativamente libera tale inscrizione: non vi sono sezioni rigidamente contrassegnate ma, al contrario, una progressione che transita da un ambito all'altro, conservando tanto una certa unitarietà d'argomento e approccio disciplinare quanto lo sfumarsi fra i rispettivi confini.

Una prima parte di saggi raccoglie i testi che conferiscono un taglio di tipo teorico, storico-critico e filosofico al tema della lettura. Roberta Dreon, nel saggio intitolato *Leggere, comunicare, fare. Iser e la fenomenologia della lettura*, interroga il percorso teorico di Wolfgang Iser attraverso una tematizzazione puntuale delle difficoltà riscontrate e delle soluzioni trovate dallo studioso di Costanza, tanto nella prima fase della sua ricerca dedicata allo studio del funzionamento del testo letterario in rapporto al suo lettore implicito, come nella seconda fase, di impronta più antropologica, in cui la pratica del *fictionalizing*, ovvero del postulare il «come se», viene investita della capacità di influenzare i modi con cui il soggetto si rapporta al mondo reale. Ne *Il lettore e la mimesis secondo Platone*, Gianni Zen ripercorre, nel mondo greco del V secolo a.C., le implicazioni filosofiche dell'atto della lettura, allora ai primi passi della sua storia, scavando nelle motivazioni, anche di carattere storico e tecnologico, che indussero Platone a svalutare la *mimesis* nei suoi dialoghi. Da Platone in poi, il leggere consentirà al soggetto l'indagine del proprio io e l'affrancamento dalla riproduzione acritica del patrimonio di conoscenze tramandato oralmente. La riflessione sulla lettura da un'angolazione filosofica prosegue con lo scritto di Beatrice Boatto, *Tracce in letteratura: leggere Hardy con Derrida*, dove la pratica decostruttivista e alcuni concetti derridiani, come iterabilità, spettralità, traccia, sono utilmente applicati a due opere dello scrittore britannico. Ne risulta un'indagine sulla capacità della lettura di evocare l'imprevedibile, anche quando parte dalle vestigia di una storicità apparentemente stabilizzata. Paolo Leoncini, in *Testo, lettore e lettura in Gianfranco Contini*, esplora l'ispirazione che sottende gli *Esercizi di lettura* del critico italia-

no, gettando numerosi ponti verso il pensiero di altri teorici, anche posteriori. Grazie a Contini, la lettura critica italiana si modernizza in quanto, pur avvalendosi degli strumenti della filologia e della linguistica, non perde di vista la soggettività dell'interprete nel suo dialogo ermeneutico con l'opera. Più generale è il ragionamento di Fabio Antonio Scrignoli, che in *Ricezione e attualizzazione* inquadra il problema della lettura critica nella dimensione dell'orizzonte di attesa, del canone e della tradizione letteraria, sottolineandone la capacità di rivelare un valore di verità misurato sul presente.

Un secondo gruppo di testi si concentra sulla relazione dell'esperienza della lettura con il contesto, in una prospettiva sociologica. Carlo Bordoni, autore de *Il lettore fra consumo e rifiuto*, sulla base di dati aggiornati sbozza il panorama dell'Italia che (non) legge, o legge in modo alternativo; nell'attualità si evidenzia infatti una sorprendente inversione del trend, soprattutto in relazione alla lettura di genere e alla vendita di classici allegati alle riviste. Stefania Basset e Noelia Domínguez applicano, rispettivamente a *Lolita* di Vladimir Nabokov e *Avvolta nel sudario* di María Luisa Bombal, una ri-lettura legata al contesto di fruizione. Nel primo caso, lo sfondo è quello dei totalitarismi, in particolare il regime iraniano sotto il quale nasce il libro *Leggere Lolita a Teheran* di Azar Nafisi. Nell'esperienza del personaggio di Nabokov le lettrici iraniane vedrebbero riflessa la loro esperienza di assoggettamento e reclusione esistenziale. Nel secondo caso, il racconto lungo di Bombal viene valutato in relazione alla condizione della donna nella società cilena degli inizi del secolo scorso, e del potenziale di rivelazione a se stessa che contiene l'opera per il soggetto femminile.

Una terza sezione di testi si sofferma sull'esperienza della lettura nel momento in cui entrano in gioco fattori collaterali, quali l'immagine, la voce, un *medium* non convenzionale. Il saggio di Martina Bortignon, *Lector in iperfabula: fenomenologia della lettura di opere multimedia*, porta l'attenzione sulle nuove modalità di fruizione dell'opera letteraria nel formato ipermediale o multimediale. Attraverso lo studio di due opere reperibili online, il profilo del lettore di tali creazioni è messo in relazione con quello di un soggetto che gioca, interagisce, manipola. Creativo, ricettivo, fisicamente implicato, coinvolto in una rete di stimoli e risonanze intersoggettive è anche il lettore «speciale» del teatro, lo spettatore. Gabriele Sofia coniuga i concetti teatrali di sottotesto e sottopartitura con il fenomeno, di recente individuazione nell'ambito delle neuroscienze, dei neuroni specchio. Antonio Portela si concentra, invece, sui lettori delle star mitiche del cinema del secolo scorso: il lettore di primo grado, il poeta che sui loro volti fatali componeva versi, e il lettore di secondo grado, ovvero il lettore delle poesie, di ieri e oggi. L'attenzione è quindi volta all'orizzonte di ricezione, in cui convergono le suggestioni provenienti dal mito contemporaneo, dal cinema, dalla letteratura, modulate dal diverso funzionamento dell'industria d'intrattenimento di massa. *In Lettura di brani musicali raffigurati in opere d'arte fra Cinque e Seicento: il canone*, Anna Valentini prende in considerazione una tipologia peculiare di lettura: quella destinata a decifrare i rebus degli spartiti musicali di canoni raffigurati nelle opere pittoriche d'area padana fra il XVI e il XVII secolo. Il lettore che si avventurava nella decriptazione di questi spartiti era dunque un lettore colto e dedito all'esecuzione della musica. Alessandro Mistrorigo, ne *La voce che legge: una proposta*, sulla scorta di un solido apparato filosofico, avanza un'ipotesi innovativa sul ruolo che può rivestire, nell'approccio alla poesia, l'ascolto della voce del poeta stesso che legge il suo testo. Il lettore-diapason diviene il protagonista di un'esperienza a tutto tondo, oltre che di una particolare e feconda modalità di fruizione dell'«evento» del testo poetico.

Un ultimo gruppo di saggi investiga le modalità con cui il lettore entra effettivamente in gioco rispetto all'opera letteraria, addentrandosi nel labirinto appositamente creato dall'istanza autoriale, e come quest'ultima tenda a configurare il profilo del proprio lettore ideale. Il lavoro di Pia Masiero, *Ma il lettore cosa fa?* ripropone il «come se», già indagato dalla collega Roberta Dreon, che sta alla base dello *storytelling* e della rielaborazione da parte del lettore, questa volta in chiave esperienziale ed emozionale. Secondo l'autrice, che si basa su studi narratologici e neurofisiologici sul tema, il lettore tende a rapportarsi alle situazioni ricreate nella finzione con strategie analoghe a quelle che mette in pratica nella vita reale. Marco Duse esplora, in *Ellissi narrative e frustrazione dello sguardo in Picnic a Hanging Rock*, le implicazioni della negazione, per il lettore del romanzo e lo spettatore del film omonimo, di una posizione privilegiata e onnisciente nella comprensione della misteriosa sparizione, relazionabile con le categorie dello strano e del perturbante, che sta al centro del romanzo e del suo adattamento cinematografico. Nel saggio di Virginia Pignagnoli, intitolato *Il lettore secondo Zadie Smith: «Rereading Barthes and Nabokov»*, vengono tracciati, a partire dalla personale rielaborazione

dell'autrice britannica delle proposte del semiologo e dello scrittore, due possibili profili antinomici del lettore auspicabile: il lettore produttore e il lettore pellegrino. Chiude la raccolta lo scritto *Riflessioni sulla lettura: la strategia della Storia dell'assedio di Lisbona di José Saramago*, in cui Katiuscia Darici prende in considerazione un romanzo che ha fatto del tema della lettura la sua scommessa attiva, di riflessione e pratica metaletteraria: la storia di un correttore di bozze, lettore professionale, che riscrive il romanzo che deve correggere. L'analisi accurata della complessità dei piani narrativi traduce il raffinato gioco con cui il premio Nobel lusitano sa catturare il lettore nei meandri della sua opera.

Completa il volume un'esaustiva bibliografia ragionata a cura di Stefania Imperiale: uno strumento essenziale per chi voglia orientarsi in un approfondimento di questo o quell'aspetto affrontato o accennato nei saggi. La bibliografia si divide in quattro sezioni, coprendo la problematica della lettura dal punto di vista teorico, estetico, fenomenologico, sociologico, storico, nonché in relazione alla voce che legge.

Nel suo complesso, si tratta, come si può constatare, di una proposta articolata e ricca, che intende risvegliare nel lettore, professionale o appassionato, una maggiore consapevolezza sulla complessa e meravigliosa avventura del leggere.

Leggere, comunicare, fare
Wolfgang Iser dalla teoria della letteratura all'antropologia[1]

Roberta Dreon
Università Ca' Foscari di Venezia

Abstract Il saggio tratta lo sviluppo della riflessione di Wolfgang Iser, che, partendo da una teoria della interpretazione dei testi letterari incentrata sulle risposte del lettore, approda negli anni successivi a una antropologia letteraria. Nella prima parte del testo sono considerate le proposte teoriche del 'primo' Iser, imperniate su una concezione della lettura come forma di comunicazione del lettore con il testo, che mette profondamente in questione l'assunzione tradizionale dell'interpretazione di un testo letterario come ricerca del suo significato nascosto. Sono tematizzate in particolare le maggiori obiezioni a questa teoria, in larga parte considerate esplicitamente dall'autore, oltre agli argomenti forniti più o meno direttamente per rispondere ad esse. Si tratta di un esame dal quale esce una teoria abbastanza forte, consapevole dei propri limiti ma anche della proprie possibilità. Di qui si sviluppa una seconda parte, dedicata alle questioni di antropologia letteraria. Sono considerate le motivazioni che hanno probabilmente condotto a un approccio di questo tipo, del quale sono sottolineate istanze profonde e aperture proficue. Sono tuttavia individuati anche alcuni problemi che la nuova impostazione antropologica degli studi di Iser porta con sé.

Parole chiave Teoria della letteratura, Antropologia, Significato, Lettura, Interpretazione.

Imboccata la strada della problematizzazione della ricerca del significato del testo letterario, Wolfgang Iser è passato da una teoria della letteratura impostata sulla risposta del lettore a una antropologia letteraria. In essa diventa centrale la domanda sui motivi per cui gli esseri umani hanno bisogno di raccontare e udire storie, di mettere in scena mondi fittizi, su ciò che i testi letterari fanno alle nostre vite e sul modo in cui operano in esse.[2]

Si tratta di un percorso scientifico di grande interesse, che appare stimolante anche per la sua valenza fortemente interdisciplinare. Non solo la letteratura e quella di lingua inglese in particolare è sempre stata al centro delle proposte teoriche dello studioso di Costanza, ma anche la fenomenologia e la filosofia del linguaggio prima, per passare poi alla teoria della comunicazione e all'antropologia.

Ma perché questo genere di percorso? Quali sono le istanze che hanno portato Iser a spostarsi dall'impianto innovativo di una teoria letteraria impostata sulla lettura a un approccio alla letteratura stessa decisamente esorbitante rispetto ai confini della disciplina? Si tratta di motivazioni personali e pertanto in larga parte trascurabili o di un percorso almeno parzialmente necessitato dai limiti della stessa teoria letteraria e di cui deve essere ancora in buona misura considerata la portata? Sono domande di questo genere quelle di cui si occupa questo articolo, che non si propone tanto di ricostruire fedelmente lo sviluppo delle tesi di Iser, quanto di considerare se le questioni che esso pone siano ancora aperte e rispondano a esigenze diffuse.

1. Leggere e andare alla ricerca del significato

Dando in larga parte per scontate le tesi di fondo della teoria della risposta estetica di Wolfgang Iser, è tuttavia necessario riassumerle almeno sommariamente.

È chiarissimo fin dal divertente capitolo introduttivo di *The Act of Reading* (1978), imperniato sulla

1. Il presente articolo, con lo stesso articolo, è apparso anche nella rivista «Ermeneutica letteraria», viii, 2012, pp. 105-114.

2. È molto significativo da questo punto di vista il titolo del volume di saggi pubblicato nel 1989 da W. Iser, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*.

lettura del breve racconto di Henry James, *The Figure in the Carpet*, che la proposta teorica di Iser parte dalla problematizzazione dell'approccio tradizionale ai testi letterari, per cui l'istanza fondamentale che deve muovere la loro interpretazione è quella di individuare i significati che essi nasconderebbero, o che comunque si troverebbero sedimentati nelle pieghe dei testi stessi. Il problema è che una domanda apparentemente così banale quanto legittima – qual è il significato del testo che sto leggendo – dà per scontata una lunga serie di assunzioni implicite.

Una di quelle assunzioni è che il significato di un testo preesista alla lettura dello stesso, sia già completamente determinato perché l'autore ve l'ha deposto, perché lo spirito del tempo lo ha imposto – le condizioni sociali, economiche, politiche che lo hanno prodotto –, perché le istanze profonde che operavano nel processo di scrittura lo hanno rivelato o perché la struttura intratestuale dei rimandi incrociati tra parole lo ha così configurato. La lettura, da questi punti di vista pur tra loro contrastanti, è comunque un evento additivo, ulteriore e marginale rispetto alla definizione del significato del testo e ha come scopo l'interpretazione intesa come operazione dell'investigatore-archeologo, che deve scoprire il significato nascosto a partire dagli indizi che trova disseminati qual e là nel testo o dalle prove documentarie che sostengono il lavoro di scavo.

Un'assunzione ulteriore è che il significato sia unico o univoco, pena l'apertura indefinita al relativismo più brutale e – diciamolo francamente, piuttosto caricaturale – per cui ogni interpretazione vale quanto qualsiasi altra, ogni lettore può attribuire il suo significato del tutto individuale al testo, farne qualsiasi cosa. Ognuna di queste interpretazioni sarebbe ugualmente legittima e l'attribuzione di un significato al testo da parte del lettore avrebbe al limite la stessa valenza creativa della scrittura del romanzo o del racconto.

Inoltre il significato sarebbe un qualche tipo di entità logica, verbale, emotiva, un messaggio nel libro o un contenuto nella testa di chi scrive e di chi legge – il che non è poco da un punto di vista filosofico.

Bene, a fronte di questo tipo di assunzioni, Iser rivendica che non si tratta solo di presupposti teorici dogmatici, ma anche che la concezione dell'interpretazione di un testo che ne deriva è di tipo consumistico: una volta individuato il significato nascosto nelle pieghe del testo, esso è appunto consumato come una merce, non vale più la pena continuare a leggerlo perché in effetti basta una buona parafrasi delle vicende narrate perché il succo del discorso è già stato spremuto e reso disponibile a ogni ulteriore fruizione.

Se invece cominciamo a pensare che leggere un testo è un'esperienza rilevante ai fini della determinazione di ciò che un testo può significare, il panorama cambia in modo piuttosto radicale. Qui il presupposto di fondo, di matrice fenomenologica, è il riconoscimento che il testo letterario non è totalmente determinato, ma lascia in sospeso molti aspetti, non soltanto in maniera accidentale, ma per i limiti strutturali del mezzo letterario. Non solo i personaggi e i luoghi non sono tutti ugualmente descrivibili con minuzia, perché comunque qualsiasi descrizione non è mai esaustiva, ma i cambiamenti di prospettiva nella narrazione, i salti temporali e spaziali da un capitolo all'altro, gli sfondi taciti delle forme di vita che rendono intelligibile un testo sono appunto non detti, mancano o restano in larga parte lacunosi. Sono questi spazi vuoti che rendono avvincente la lettura, che fanno sì che tra il lettore e il testo si realizzi una sorta di comunicazione, senz'altro asimmetrica rispetto agli scambi nella vita ordinaria, ma non per questo meno necessaria. È nel corso di questo genere di scambi che il testo significa effettivamente. Questo non vuol dire – sebbene Iser non espliciti questo aspetto – negare che l'autore intendesse comunicare un certo messaggio scrivendo quel testo o considerare irrilevanti le condizioni ambientali che lo avrebbero guidato in quella direzione. Il punto è che l'*intectio auctoris* al pari delle condizioni del mondo in cui il testo si è generato sono confluite nel testo per essere oggetto di nuove elaborazioni, sono alcuni degli ingredienti che entrano nei processi di scrittura e di lettura, ma non esauriscono l'apertura comunicativa di queste esperienze. Da questo punto di vista non c'è un significato nascosto preesistente alla lettura del testo, ma esso significa solo nel corso della lettura effettiva. Il significare non è ipostatizzato, ma pensato come un processo di scambi linguistici e immaginativi, che trova nell'interazione stessa tra testo e lettore i propri limiti di realizzabilità. Per usare una formula, il significato si fa nel corso della lettura, dell'interazione comunicativa biunivoca, anche se impari, tra il testo e il lettore, per cui il significare del testo è senz'altro aperto, ma non arbitrario.

2. Due (o tre) obiezioni

Iser si mostra da subito molto consapevole che la sua teoria è esposta da più punti di vista. In particolare due sono le obiezioni di fondo che non si è stancato di considerare esplicitamente.

La prima riguarda le accuse di soggettivismo arbitrario e di relativismo interpretativo. La distinzio-

ne tra un significare aperto ma non arbitrario è infatti certamente sottile e può non risultare immediatamente perspicua. Da un certo punto di vista soggettivismo e relativismo sarebbero inevitabili per un approccio che, da un lato, mette in questione la concezione tradizionale del significato come entità unica, sepolta nel testo, che il lettore o il critico, quale lettore privilegiato, dovrebbe portare alla luce. Dall'altro, sostiene la tesi che il testo significhi invece solo nel corso della lettura effettiva, ovvero che il significare non sia un'entità, ne tanto meno un'entità univoca, ma che si compia processualmente e cooperativamente durante gli scambi comunicativi tra testo e lettore. Venendo a mancare la solidità del significato predeterminato rispetto al testo e alla sua lettura, esso sarebbe in balia delle risposte soggettive e puramente arbitrarie del singolo lettore.

La seconda obiezione è quella di stampo adorniano, ma ancora attuale, per cui l'enfasi sul ruolo di chi legge potrebbe asseverare in realtà i poteri politici, economici e sociali, forti. A questi l'industria culturale offre i suoi servigi efficacissimi, producendo artificiosamente i bisogni dell'utenza per poi soddisfarli, inducendo il pubblico che ne fruisce a credere nell'illusione della propria libertà d'azione, di selezione, integrazione, ecc. In una versione più recente dell'antropologo dell'arte Alfred Gell, la congruenza ideologica tra la teoria dello «spettatore come agente» (Gell 1998, p. 34) e altri aspetti dell'individualismo occidentale è troppo ovvia per avere bisogno di essere sottolineata. È difficilmente valutabile in che misura la fiducia del lettore nella propria capacità di contribuire attivamente a determinare il significato dell'opera d'arte con cui è alle prese sia funzionale ad avallare l'illusione della libertà individuale e dell'autonomia personale diffusa nell'occidente postilluministico, e ivi surrettiziamente imposta da imperativi sociali.

Iser si confronta seriamente con questo genere di obiezioni e risponde con una pluralità di strategie.

Il primo tipo di risposta è quello che potremmo riassumere sotto il titolo delle condizioni della comunicazione o dei limiti interpretativi imposti al lettore dalla struttura testuale.

La guida della conversazione sarebbe mantenuta o almeno controllata dal testo, attraverso i *blanks* e le negazioni: certamente posso completare le lacune in modo plurimo, ma le indeterminazioni sono pur sempre determinate, cioè sono proprio alcuni elementi, aspetti, relazioni che mancano e non altri. Da questo punto di vista la differenza tra indeterminazione e arbitrarietà è chiara: il lettore reale può integrare gli aspetti lacunosi in vario modo, ma non ogni tipo di integrazione è legittima. Se lo sia o no è stabilito dall'interlocutore testuale, la cui rigidità rispetto a un interlocutore reale da questo punto di vista è un vantaggio, piuttosto che un limite.

A ben vedere, pertanto, tutta la concezione dell'*implied reader* è orientata in senso antisoggettivistico: il lettore implicato dal testo non è immediatamente il lettore reale con tutto il suo portato di pensieri, immagini, esperienze individuali. È piuttosto quello intratestuale richiesto dal testo stesso, dagli spazi vuoti con cui esso gli lascia spazio, ma proprio per questo orienta con uno scarto differenziale il lettore effettivo, concede una serie di possibilità di risposta, ma non qualsiasi possibilità.

Un aspetto ulteriore, forse più tecnico ma importante sul piano filosofico, è quello con cui Iser si distingue da Roman Ingarden, a cui riconosce esplicitamente il debito della tesi dell'indeterminazione strutturale dell'opera letteraria. Quello che si tratta di colmare non sono tanto entità o particolari di certe entità (personaggi, luoghi, situazioni), quanto relazioni tra le varie parti del testo, tra capitoli, prospettive, particolari che si rimandano continuamente. L'intrico è tale per cui non appare strano che Clifford Geertz abbia parlato della *thick description* antropologica come di un analogo dell'interpretazione letteraria (Geertz 1998). Il punto tuttavia non è colmare tutti i buchi, non solo perché ogni lacuna si presta a più possibilità di riempimento. Più radicalmente Iser sostiene la tesi che l'adeguazione completa è un mito, come l'autosufficienza della percezione momentanea. Da questo punto di vista la concezione del relativismo sfrenato in cui ogni posizione si equivale appare come la controparte caricaturale di una concezione chiusa del significato, per cui o esso è rigidamente determinato o comunque almeno determinabile in un processo aperto ma finito una volta per tutte, oppure chiunque può determinarlo secondo il suo idioletto strettamente privato. Piuttosto la proposta di Iser è quella coraggiosa di un relativismo non dogmatico o di un pluralismo non arbitrario, per cui in certe condizioni sono percorribili certe strade e non altre, sebbene i tragitti di lettura possibili siano più di uno e appoggino appunto su circostanze di volta in volta rilevanti.

All'obiezione di conformismo politico e ideologico il teorico tedesco risponde innanzi tutto con l'onesto riconoscimento delle asimmetrie tra gli scambi comunicativi che avvengono tra parlanti effettivi e la comunicazione tra testo e lettore. Certo in quest'ultimo caso manca del tutto – o meglio, può mancare – un repertorio comune, un lessico condiviso, forme di vita, valori, credenze, costumi partecipati ed è uno solo dei due interlocutori a cercare di colmarlo. Ma qui entra in gioco la nozione di negatività. Se uno sfondo

implicito comune al testo e al lettore non si dà a priori rispetto alla conversazione *sui generis* che si instaura tra di loro, è vero che innanzi tutto il lettore tende a considerare più o meno inconsapevolmente il proprio come condiviso. E tuttavia Iser nota che i poteri di veto del testo su questo genere di proiezione possono diventare molto forti, così forti da costringere il lettore a un ripensamento delle proprie coordinate esistenziali. La forma di vita del lettore non potrà che costituire la base di partenza, ma operazioni di selezione, ricombinazione e revisione anche radicale saranno necessari in varia misura per adattarla al contesto comunicativo del testo. D'altra parte non si deve trascurare che a sua volta questa riformulazione anche profonda del repertorio linguistico, esistenziale, valoriale del lettore retroagisce sulla sua forma di vita, per cui come in ogni situazione comunicativa, chi parla per primo non detiene il controllo del significato di ciò che è detto nel corso della conversazione, perché ciò che dice è ripreso e può essere contraddetto anche pesantemente dall'interlocutore, fino a portarlo a una riformulazione in alcuni casi profonda di ciò che era stato detto in prima battuta. Si tratta di osservazioni in fondo abbastanza vicine ad alcune indicazioni di Martha Nussbaum sul ruolo formativo della letteratura per il cittadino del mondo, che nello sforzo immaginativo che la lettura gli impone è costretto a ripensare ciò che costituisce la propria identità e a riconoscere non solo che altre identità, altre storie, altri modi di vita sono ugualmente possibili e legittimi, ma anche che forse la sua non è così monolitica come siamo abituati a credere in prima istanza (Nussbaum 1999).

Inoltre, vorrei segnalare un argomento ulteriore contro l'obiezione a una teoria letteraria impostata sulla risposta del lettore di essere eticamente e politicamente regressiva, che emerge più chiaramente negli scritti successivi a *The Act of Reading* e che può essere caratterizzato come un argine operativo. Quando Iser si occupa della funzione della *fiction* – della sua funzione antropologica –, sottolinea una differenza della *fiction* letteraria rispetto ad altre pratiche di *fictionalizing* che costellano la nostra esperienza quotidiana – in particolare quelle mediatiche. L'inventare e l'ascoltare storie, mondi, ruoli che caratterizza la produzione letteraria, mantiene desta la caratteristica del «come se», ovvero il mondo fittizio o fattizio che questo tipo di attività producono non è illusorio, poiché manifesta comunque, mantiene la consapevolezza (più o meno sullo sfondo) della propria natura immaginaria.[3] Ovviamente il dualismo tra mondo fattizio e mondo della vita è mantenuto in una correlazione ambigua, per cui in certa letteratura e in certi tipi di letture il mondo d'invenzione tende a imporsi a scapito di quello effettivo – per esempio quando si favorisce l'immedesimazione solo su basi emotive. In altre forme letterarie o in altre esperienze di lettura invece, la distanza del possibile rispetto al reale consente a certi aspetti di quest'ultimo di essere percepiti. È sul modo in cui funziona certa letteratura rispetto ad altra, sul tipo di azione che esercita nei nostri confronti che si può stabilire se è arte negativa o mera conferma dell'esistente. Da questo punto di vista viene sollecitato un approccio più articolato rispetto a quello dicotomico tra l'asseverazione conformistica di un falso individualismo e la sua denuncia. Si deve considerare di caso in caso cosa quel testo fa su di me, come opera, piuttosto che affrettarsi a condannarlo o ad assolverlo.

A una maggiore articolazione trasversale dei criteri si dovrebbe aggiungere, a mio parere, una certa dose di pluralismo, per cui certamente dobbiamo riconoscere che la letteratura agisce nelle nostre vite, ma forse dobbiamo almeno considerare l'opportunità che essa operi in vari modi, facendo cose diverse, soddisfando funzioni differenziate – per esempio in certi casi intensificando e rafforzando le nostre esperienze vitali e dando con ciò un piacere non necessariamente regressivo.[4]

Vorrei infine ricordare un'altra difficoltà in cui Iser non incappa, ma da cui non prende esplicitamente le distanze, almeno in un primo tempo. È la questione del riempimento immaginativo delle indeterminazioni come proiezione e come proiezione mentale. I pericoli sono due: intendere l'integrazione immaginativa come mentale, ovvero come solipsistica e scollata dal mondo e intenderla come proiezione, ovvero come movimento in un'unica direzione: dal lettore al testo.

Una concezione mentalistica dogmatica del riempimento immaginativo può essere pericolosa anche sul piano letterario perché porterebbe acqua a favore dell'obiezione di soggettivismo, per il carattere strettamente privato e non comunicabile delle integrazioni apportate dal lettore al testo. Il punto a mio parere non è quello di negare gli aspetti mentali dell'immaginazione, né di cadere nel dualismo tra mentalismo o comportamentismo. Piuttosto si tratta di riconoscere che il nostro immaginare è strutturalmente innerva-

3. Cfr. per esempio W. Iser, 1997-1998.

4. Sul recupero del tema del godimento nell'ambito dell'estetica della ricezione, il rimando fondamentale è a H.R. Jauss, 1982, in particolare il capitolo III del primo volume. Sull'esperienza artistica come rafforzamento e intensificazione dell'esperienza vitale si veda J. Dewey, 1987.

to nella *Lebenswelt* da cui proviene. Per dirla con uno stile fenomenologico, l'immaginare è sempre un immaginare qualcosa, per qualcuno, a partire da o per mezzo di qualcosa, in risposta a qualcuno, ecc. In altri termini esso è strutturalmente intenzionale, trascende già sempre una presunta sfera solipsistica perché è già presso qualcosa e qualcuno. Ma insieme è capace di retroagire sulle nostre forme di vita, modificandole proprio attraverso la prefigurazione delle possibilità di cui arricchisce (o con cui disorienta e destabilizza) la realtà effettiva.

D'altra parte, proprio la centralità del riferimento alla lettura come evento comunicativo porta con sé una critica alla unidirezionalità della proiezione immaginativa, non perché le cose non possano funzionare anche in questo modo, quanto piuttosto perché spesso o talvolta procedono nella direzione opposta ed è proprio ciò che stiamo leggendo che ci condiziona a immaginare in certe direzioni possibili palesemente contrastanti con i nostri contesti di vita, e per questo capaci di sfidarli e forse di riorientarli.

Si tratta di un aspetto che diventerà più interessante nello sviluppo del riflessione di Iser, in cui lo studioso non si limiterà a insistere sul ruolo strutturale dell'immaginazione nell'integrazione dell'esperienza percettiva attuale.[5] Piuttosto Iser avvertirà il bisogno di parlare dell'immaginare, del mettere in scena, dello *fictionalizing* innanzi tutto come comportamenti umani, come pratiche diffuse anche nella vita ordinaria, ovvero come istanze antropologiche di relazione dell'individuo al proprio mondo e, soprattutto, ai suoi limiti.

3. Che cosa fa la letteratura? Oltre una teoria dell'interpretazione letteraria

In base a quanto detto in precedenza, la teoria della risposta estetica di Iser appare come un approccio interpretativo solido, consapevole delle critiche cui si espone, orientato a considerarle come questioni effettive e a fornire argomenti di risposta sempre più articolati.

Eppure la linea di ricerca dello studioso tedesco assume un profilo piuttosto differente almeno a partire dalla fine degli anni ottanta, come è testimoniato innanzi tutto dalla raccolta di saggi intitolata *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Ad un certo punto a Iser non interessa più soltanto focalizzare l'attenzione sulle esperienze effettive di lettura dei testi letterari piuttosto che sui loro presunti significati e sui metodi per individuarli. Quello che gli appare ormai necessario è considerare «La dimensione antropologica della *fiction* letteraria», come recita il titolo di un saggio efficace del 1990. Perché questo spostamento?

A mio parere ci sono una serie di motivazioni che possono essere considerate retrospettivamente.

La prima da tenere presente è quella che segnala una maggiore continuità nello sviluppo della riflessione di Iser, e che tuttavia è segnata da una certa soluzione. Si tratta dell'interesse sempre vivace nel teorico di Costanza per i rapporti tra mondo effettivo e mondo inventato o immaginato attraverso il *medium* letterario. Non è un aspetto scontato, perché segnala la sua piena adesione a una concezione non autonomistica della letteratura, per cui essa costituirebbe un mondo a se stante e non sarebbe valutabile secondo criteri veritativi, etici, politici o pratici, ma solo nel cerchio chiuso della struttura testuale. Già *The Act of Reading* contestava «l'assunto basilare e ingannevole […] che finzione sia un antinomo di realtà» e sosteneva che «la finzione era un mezzo per raccontarci qualcosa della realtà» (Iser 1990, p. 97, 98). Già allora è chiara la tesi che il mondo immaginario, la forma di vita inventata che funziona da sfondo della comunicazione tra testo e lettore, si fonda sulla realtà effettiva del lettore. Essa ne deriva attraverso atti di selezione degli aspetti che lo caratterizzano e di nuove connessioni tra questi che possono giungere a ricombinazioni anche fortemente alternative rispetto all'esistente. Ma, proprio per questo, il mondo fittizio o fattizio funziona da strumento di rivelazione delle condizioni reali di esistenza, tanto più efficace perché opera per via contrastiva.

Eppure una certa soluzione di continuità o forse soltanto una torsione del percorso di ricerca, si nota nella scelta di considerare non tanto la *fiction* letteraria, ma il *fictionalizing* o il mettere in scena, ovvero quelli che sono innanzi tutto dei comportamenti umani, che appaiono esorbitare rispetto all'ambito letterario (Iser 1992). Anche la selezione e la ricombinazione sono pensati come atti performativi, come pratiche antropologiche, come azioni che fanno qualcosa, producono certe conseguenze innovative, piuttosto che limitarsi a rappresentare la realtà preesistente al testo nella forma della copia.[6]

5. Cfr. il capitolo intitolato *Toward a Literary Anthropology* in W. Iser 1989, pp. 262-284.

6. Si veda il capitolo *Representation: a Performative Act* in Iser 1989, pp. 236 sgg.

Ma una seconda istanza che motiva questa tensione verso un approccio antropologico alla letteratura è riconoscibile fin dagli ultimi anni ottanta e ancora nell'ultimo volume pubblicato nel 2006, *How to do theory*. Il problema sembra riguardare il carattere pur sempre epistemologico di una teoria letteraria anche originale come quella incentrata sulla risposta del lettore. Se «la teoria letteraria – soprattutto nel passato – era concepita come capace di fornire la cornice per i metodi di interpretazione», per cui «la sua prima preoccupazione era la costruzione di modelli» di comprensione del testo, essa si presta alle forti critiche cui è stata sottoposta e a forme di pluralismo metodico, per cui di volta in volta è giustificato ricorrere pragmaticamente al modello teorico che appare più confacente all'interpretazione del testo in questione (Iser 1989, p. 262). È quello che fa il manuale del 2006, che si limita ad allineare uno dietro l'altro diversi modelli interpretativi dei testi letterari, poggianti su quadri teorici diversi – inclusa la teoria della ricezione dello stesso autore.[7]

Ma fedele, come nel caso precedente, alla tradizione fenomenologica ed ermeneutica cui si è esplicitamente rifatto, Iser sottolinea che i problemi epistemologici di rinvenire il significato del testo o di valutare la corrispondenza del testo letterario alla verità o la falsità della *fiction* devono essere inquadrati nel contesto antropologico più ampio nel quale si radicano, in cui le pratiche del raccontare e ascoltare storie, dell'inventare nuovi mondi e possibilità ulteriori, appaiono molto più diffuse e al limite caratteristiche del nostro rapportarci al mondo e a noi stessi.

Una terza motivazione esplicitamente ravvisabile in più testi dello studioso è quella della crisi del *medium* letterario, che è chiaramente sopravanzato da altri *media* – dalla televisione alla rete – che probabilmente sono capaci di inventare mondi fittizi e di soddisfare i nostri bisogni di sconfinamento, di creazione di possibilità nuove e di doppi, di sperimentare i confini, con modalità di fruizione più immediate e più facilmente accessibili rispetto alla letteratura.[8]

Da questi punti di vista appare pertanto molto più urgente, prima di chiedere che cosa e come significhino i testi letterari, che cosa faccia la letteratura nelle nostre vite, perché abbiamo bisogno della *fiction*, letteraria e non solo tale.

7. Cfr. l'introduzione a Iser 2006.

8. Per esempio, in Iser 1997-1998.

4. Quale antropologia della letteratura?

Il punto di partenza della nuova impostazione della ricerca di Wolfgang Iser può essere individuato nel modo in cui la questione della *fiction* letteraria è affrontata. Come accennavo in precedenza non è tanto il suo prodotto che diviene oggetto di un'indagine estetica, quanto i comportamenti umani di *fictionalizing* che diventano interessanti agli occhi dello studioso di Costanza. Si tratta di uno spostamento notevole, che risponde implicitamente all'assunzione che le produzioni artistiche abbiano non solo più o meno direttamente a che fare con il mondo in cui si svolgono le nostre attività più ordinarie, ci dicano qualcosa di rilevante su di esso, piuttosto che chiuderci nella torre d'avorio di una concezione isolazionistica delle arti. Sottintende anche la tesi implicita che i comportamenti umani che la letteratura incanala in certe direzioni siano ben più diffusi nelle pratiche quotidiane e che rispondano a istanze profonde sul piano antropologico.

Innanzi tutto Iser sottolinea come «la *fiction* e il *fictionalizing* contengano una dualità» (Iser 1990, p. 939). Non sono infatti fenomeni esauribili in termini di finzione: quando inventiamo o ascoltiamo una storia, ed evidentemente udendola o leggendola, contribuiamo a nostra volta a costituire un mondo fittizio, inventato, immaginario, non stiamo semplicemente dicendo o partecipando a delle falsità. Il tipo di attività in questione è piuttosto quella di un raddoppiamento, di una duplicazione più o meno anomala del contesto vitale cui apparteniamo, che viene sottoposto a selezioni e a ricomposizioni anche ardite. Ciò che facciamo è andare oltre l'esistente a partire dall'esistente stesso, attraversarne i confini verso possibilità ulteriori che esso non ci offre. Si tratta di pratiche che realizziamo in molte altre occasioni: in contesti scientifici si formulano delle ipotesi a partire da alcuni elementi del campo osservato, con un lavoro immaginativo e inventivo che comunque esorbita rispetto a quest'ultimo. Nell'agire quotidiano, nel prendere una decisione, immaginiamo più o meno consapevolmente quali saranno le conseguenze delle nostre azioni, abbiamo delle aspettative che nascono dalle esperienze passate, ma non si limitano a duplicarle pedissequamente. Nel sogno i mondi onirici sono altri dalla realtà effettiva in cui viviamo, ma lungi dall'esserne indipendenti, ne derivano attraverso scomposizioni e ricomposizioni per via analogica, metonimica, contrappositiva o per mera giustapposizione.

Ma i processi di *fictionalizing* letteraria hanno dei tratti peculiari: non semplicemente come accade

nel sogno sono caratterizzati da «una simultaneità di ciò che è mutualmente esclusivo» (ISER 1990, p. 941), ma rivelano la proprio natura fittizia, fattiva o inventiva. Quello che caratterizza la *fiction* letteraria è che quando scrittore e lettore collaborano nell'invenzione di un altro mondo possibile a partire dall'esistente, viene mantenuto desto il «come se». La letteratura, almeno non quella asseverativa, non induce all'inganno di una identificazione totale, leggendo non siamo prigionieri del mondo della *fiction* come ci accade mentre sogniamo o in particolare quando abbiamo un incubo — o quando subiamo i bisogni indotti dal *marketing* pubblicitario.

Si tratta di una tesi importante a mio parere soprattutto perché, come accennavo in precedenza, consente di introdurre un discrimine valutativo indipendente dalle divisioni tra produzione colta e industria culturale. La differenza non è — almeno non totalmente – iscritta nei prodotti della *fiction*, ma nelle possibilità di fruizione che essa consente: da questo punto di vista un film è scadente al pari di un romanzetto rosa non semplicemente perché sono prodotti dall'industria culturale, ma se inducono lo spettatore e il lettore a una identificazione immediatamente compensatoria, che nasconde completamente il come se. Ma una *soap opera*, come sembra sia accaduto in parte dell'America Latina, può essere fruita in senso progressivo, se prospetta, per esempio, possibilità di emancipazione femminile o almeno una problematizzazione delle abitudini tradizionali di relazione tra uomini e donne.

Ritengo pertanto che questo tipo di approccio sia per molti versi fertile – e che a sua volta possa produrre anche teorie della interpretazione dei testi letterari più avvertite. Non comprendere le pratiche di *fictionalizing* nella loro dimensione antropologica può significare assumere come scontate le modalità in cui queste istanze sono in gran parte soddisfatte attraverso i mezzi di comunicazione.

La debolezza maggiore nell'antropologia letteraria di Iser si riscontra invece, a mio parere, nella risposta data alla domanda sui nostri bisogni antropologici di *fiction*. La fiction letteraria è uno dei *media* – evidentemente ora in crisi, forse perché meno facilmente fruibile rispetto ad altri *media* più efficaci almeno nel breve periodo – di estensione dei limiti dell'esperienza umana, per ricorrere alla famosa formula di Marshall Mcluhan.[9] Ricorrendo alla teoria del *Doppelgänger* di Plessner, Iser sottolinea la strutturale incapacità degli esseri umani di essere presenti a se stessi. Ognuno di noi è inseparabile dal proprio ruolo sociale, che contribuisce a definire la propria identità, ma questa non è mai definita da un ruolo sociale particolare. La plasticità di un essere mancante d'istinto come l'umano sarebbe pertanto quella di un giocatore di ruoli, dietro ai quali non c'è alcuna istanza noumenica, perché nessuno di essi può soddisfare in maniera esaustiva e definitiva l'esigenza di identità che è radicata in ognuno di noi. La necessità di assumere un ruolo e l'esigenza di trascenderlo sempre di nuovo motiverebbe il piacere della letteratura, caratterizzata proprio dalla sua capacità di insistere sui confini tra possibilità diverse, incompatibili tra loro, eppure non confondibili.

È certo una risposta plausibile, anche se alcuni interpreti hanno rilevato come questa tendenza a individuare un universale antropologico è agli antipodi rispetto alla ricerca antropologica attuale, che ha ampiamente problematizzato questa istanza di matrice filosofica.[10] Il problema, a mio parere, non è nella risposta, ma nel fatto che si cerchi una risposta e non almeno una pluralità di risposte. Senza giungere a forme di relativismo antropologico estremo, anche un antropologo funzionalista dell'arte come Alfred Gell ha individuato almeno una certa gamma di funzioni che le attività artistiche umane possono di volta in volta realizzare.[11] Ma anche tra coloro che sostengono l'opportunità di una definizione naturalistica delle arti, è diffusa l'esigenza di tenere conto di un grappolo complesso di istanze, funzioni, esigenze umane.[12]

In particolare ritengo che la concezione di Iser sia caratterizzata per una attenzione troppo esclusiva sull'identità del sé. Certo fin da piccoli impariamo a fare e a disfare la nostra personalità a partire dai ruoli che via via rivestiamo – il figlio più grande, il peggiore della classe, lo sportivo, quello impegnato politicamente, ecc. Certo molto spesso le situazioni che viviamo ci stanno strette e abbiamo bisogno di prefigurare possibilità altre. Ma mi pare riduttivo registrare solo questo tipo di istanza. Inventare e ascoltare storie è spesso soprattutto un mezzo per esplorare possibilità che non sono primariamente

9. Citata più volte da ISER, anche in 1990, p. 940.

10. Cfr. il commento di H.U. GUMBRECHT, *Literary Anthropology?*, http://prelectur.stanford.edu/lecturerers/iser/gumbrecht/htlm. Probabilmente anche per questo Iser ha fondato e guidato un progetto di ricerca intitolato *Literatur und Anthropologie* presso l'Univeristà di Costanza.

11. Cfr. A. GELL 1998.

12. Su questo si veda N. CARROLL, *Art and Human Nature*, 2004, pp. 95-107 e D. DUTTON, *A Naturalist Definition of Art*, 2006.

nostre, ma di altri che ci incuriosiscono, ci irritano o ci affascinano e il più delle volte ci appaiono molto meno noiosi di quanto noi siamo a noi stessi. Può essere un modo per accudire e prenderci cura dei nostri figli o degli esseri umani più giovani che appartengono alla nostra comunità. Può essere uno dei modi in cui ci vengono trasmessi e inculcati i costumi usuali e i valori vigenti. Può essere anche una maniera per esplorare emotivamente un ambiente naturale e sociale con cui siamo in relazione fin dalla nostra nascita, ma anche per saggiare i nostri abiti di valutazione morale, metterli alla prova per via immaginativa, rivederli o confermarli.

Bibliografia

Carroll 2004 = N. Carroll, *Art and Human Nature*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 62, 2, 2004, pp. 95-107.

Dewey 1987 = J. Dewey, *Art as Experience*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois up, 1987, trad. it., *Arte come esperienza*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2007 (1987).

Dutton 2006 = D. Dutton, *A Naturalist Definition of Art*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 64, 3, 2006, pp. 367-377.

Geertz 1988 = C. Geertz, *Interpretazioni di culture*, Bologna, il Mulino, 1988.

Gell 1998 = A. Gell, *Art as Agency. An Anthropological Theory*, Oxford and New York, Oxford up, 1998.

Gumbrecht 2012 = H.U. Gumbrecht, *Literary Anthropology?*, `http://prelectur.stanford.edu/lecturers/iser/gumbrecht.html` (2012/12/28).

Iser 1978 = W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, John Hopkins up, 1978, trad. it., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987 (1978).

Iser 1989 = W. Iser, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore and London, John Hopkins up, 1989.

Iser 1990 = W. Iser, *Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions*, «New Literary History», 21, 4, 1990, pp. 939-955.

Iser 1992 = W. Iser, *Staging as an Anthropological Category*, «New Literary History», 23, 1992, pp. 877-888.

Iser 1997-1998 = W. Iser, *The Significance of Fictionalizing*, «Anthropoetics - The Electronic Journal of Generative Anthropology», iii, 2, 1997-1998.

Iser 2006 = W. Iser, *How to do Theory*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell, 2006.

Jauss 1982 = H.R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarisce Hermeneutik,* Frankfurt, Suhrkamp, 1982, trad. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, i-ii, Bologna, il Mulino, 1987 (1982).

Nussbaum 1999 = M.C. Nussbaum, *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, Roma, Carocci, 1999.

Il lettore e la mimesis secondo Platone

Gianni Zen
Università Ca' Foscari di Venezia

«Dell'arte è difficile distinguere l'autenticità dall'imbroglio. L'imbroglio si riconosce, al massimo, dal fatto che esagera l'autenticità. L'autenticità, al massimo, dal fatto che il pubblico non ci casca.»
(Karl Kraus, *Detti e Contraddetti*)

Abstract Platone svaluta la *mimesis* denunciandone il pericolo corruttore. Lo scolaro, scrive Platone, udendo il poeta che recita ogni suo personaggio, può essere turbato dalla varietà delle azioni recitate e percepire una mancanza di saldezza dei principi morali. Da quanto dice Platone, emerge chiaramente che il pericolo mimetico non risiede tanto nella narratività in sé, quanto nell'azione di declamazione dell'attore che recita il poema. Secondo Havelock l'attacco alla mimesis, corrisponde, dal punto di vista pedagogico, al fatto che in quell'epoca la circolazione dei libri era scarsa e la trasmissione delle idee avveniva in forma narrativa orale. La narratività era quindi fortemente intrecciata all'erudizione, e la narratività era la strategia per ricordare meglio il patrimonio culturale orale. L'atto della lettura si configura quindi come la formazione di una autocoscienza indipendente dalla tradizione. Coincide anche con il passaggio da un ethos condiviso allo sforzo individuale per l'(auto)comprensione, secondo il detto delfico che diventa lo slogan di Socrate: «conosci te stesso».

Parole chiave Mimesis, Platone, Aristotele, Havelock, Fiction.

Quando un romanzo riesce bene, un giudizio che di solito esprimiamo riguarda la sua aderenza nei confronti della nostra esperienza. Diciamo: «questo romanzo imita la vita», oppure: «questo romanzo riproduce la vita». Un tale giudizio esprime una connessione ideale tra la costruzione degli eventi narrati nel romanzo e la nostra vita, come se il romanzo fosse l'*exemplum,* e l'autore, con acuta perspicacia, riuscisse a narrare una storia la cui portata è universale, condivisa.

In realtà l'abilità dell'autore consiste nel trascinare dentro alla trama il lettore che vi si rispecchia, che rivive il suo vissuto attraverso la narrazione. Non è una questione di stile «verista» o «naturalista»; infatti una vicenda di fantasia, o anche (per noi moderni) di fantascienza, può comportare un'immedesimazione ben maggiore di un romanzo che ha come obiettivo la cruda descrizione del «reale».

Innanzitutto tale giudizio ha profonde radici culturali che affondano al iv secolo a.C., quando comincia una capillare diffusione dei libri ad Atene. In secondo luogo, poiché appunto si tratta di un giudizio culturale, non è detto che la fabula che ci rapisce sia di per sé un pregio dell'attività letteraria. Per Platone, lo vedremo qui di seguito, è tutto il contrario.

1. Il passaggio dall'oralità alla scrittura

Veniamo subito al primo punto. Tra Erodoto e Tucidide, due generazioni in tutto, si consumò il passaggio da un tipo di educazione orale, mnemonica, a un tipo di pedagogia che si avvaleva della trascrizione. L'invenzione che fu essenziale per questo sviluppo pedagogico fu l'adozione della penna, in sostituzione del meno pratico pennello.

Questo nuovo strumento richiese anche un nuovo tipo di supporto: dal rotolo personale, delicato, «esemplare unico», si passò ai codici in cui lo scolaro trascriveva il dettato del maestro. I codici servivano a mo' di sussidiari, o come quaderni di appunti.

Non dobbiamo tuttavia pensare che gli scolari maturassero un rapporto intimo con la scrittura in breve tempo. Per il greco del iv secolo ci volevano alcuni anni per prendere confidenza con una manifestazione del pensiero diversa dall'oralità e dalla

memoria cui era abituato nella vita quotidiana. Platone, in *Leggi*, 810, scrive che lo scolaro impara a scrivere all'età di dieci anni, dopo un apprendistato di tre anni. Nonostante lo sforzo ragguardevole per l'apprendimento, era consuetudine e normale che il cittadino medio ateniese del IV secolo sapesse leggere e scrivere. La stessa costituzione democratica presupponeva tale capacità. Le leggi infatti venivano scritte nell'agorà.

Che libri leggeva e trascriveva lo scolaro? Wilamowitz pensava che nel V secolo i primi libri ad essere scritti fossero quelli che riportavano i testi tragici di Eschilo, ma in realtà oggi sappiamo che i primi ad essere pubblicati furono quelli di Anassimandro, Ecoteo, Anassimene – Wilamowitz riteneva tali libri inediti.

La caratteristica comune di questi libri è che sono scritti in versi: la scrittura doveva essere piacevole all'orecchio prima che all'occhio, perché i libri erano progettati per essere letti ad alta voce, in letture assembleari, come fossero spettacoli.

Questi aspetti di cultura materiale, messi in luce dagli studi filologici, non sono ininfluenti per l'elaborazione teorica e teoretica che si stava formando in quel periodo e in quel luogo. Si può scorgere, dietro ai primi testi filosofici, un tentativo, sempre crescente, di smarcamento dalla costruzione letteraria mitico-narrativa, tentativo che giunge infine a un genere letterario nuovo, in cui l'attenzione veniva posta dallo scrittore sul pensiero in sé. Lo scrittore si concentra sugli aspetti metatestuali, filosofici, perché non ha più come obiettivo la cattura dell'immaginazione dell'audience.

2. Il lettore di Platone è un uomo nuovo

Si può proporre, come è stato fatto, un'analisi dei testi platonici, specialmente della *Repubblica*, sul solco della distinzione tra testo «semplice» e «imitativo». La distinzione è avanzata dallo stesso Platone in quel dialogo. Questi modi diversi di intendere il testo differiscono per le dinamiche di presentazione dei discorsi dei personaggi, e per gli effetti che le diverse presentazioni riscuotono nei lettori e nell'uditorio. Nel terzo libro della *Repubblica* (392c sgg.) Socrate discute con Adimanto a proposito dell'educazione da dare ai guardiani dello stato. Come devono essere costruiti i discorsi leciti per un guardiano, con quali artifici (λέξις) retorici?

Il discorso sul come (λέξις) è un espediente retorico che consente a Socrate di separare una narrazione semplice, che oggi chiameremmo «descrittiva», da una narrazione imitativa, «drammatica». Qui Platone introduce per la prima volta il termine *mimesis* (μίμησις) per designare un'attitudine non solo letteraria, ma estetica in senso lato, con conseguenze a valanga per la storia della cultura. Tale termine indica quel tipo di narrazione drammatica in cui il poeta si fa simile al suo personaggio. Il poeta quindi costruisce l'intrigo mediante il discorso diretto, in prima persona, come se si limitasse a riportare, a trascrivere, le parole del personaggio. La narrazione semplice è invece il discorso indiretto in cui la voce e la personalità del poeta non scompare dietro al suo personaggio, giacché il poeta mantiene al contrario le redini della vicenda riferendo gli avvenimenti che accadono a persone terze.

C'è di più. Platone scrive:

> Socrate — Ma quando riferisce un discorso come se fosse un altro non potremo affermare che [il poeta] conforma quanto più può il proprio dire a quello del singolo personaggio che ci preannuncia come immediato interlocutore?
>
> Adimanto — Potremo affermarlo: perché no?
>
> Socrate — Ora, rendersi simile a un altro *nella voce o nella figura* non è forse imitare colui cui ci si rende simili (*Repubblica,* 393c 1-5, corsivo mio)?

Ci si sentirebbe legittimati a dedurre che Platone non abbia di mira la poesia, piuttosto l'attore o il dicitore che recita e che imita i suoi personaggi (Havelock 2006, pp. 24-25). In realtà questo è un pesante indizio sul modo di ricezione delle opere letterarie attorno al 400 a.C. È significativo infatti che il modo imitativo del racconto sia attribuito in prima istanza al dramma (tragedia e commedia), la cui finalità era senza dubbio quella della rappresentazione. Ma non solo: il modo imitativo è tipico anche «nell'epica e in parecchi altri generi» (*Repubblica,* 394 c1), dove vi è una commistione dei modi imitativo e semplice; secondo Platone questa commistione riesce la più gradita al pubblico dei giovani e dei pedagoghi (*Repubblica,* 397 d5-10). Il tipo di narrazione semplice è invece esemplificato dal ditirambo. Allora emerge che la vera distinzione tra i due modi narrativi non risiede tanto nella distinzione di genere (cioè nella costruzione della trama), quanto piuttosto nel modo di ricezione da parte del pubblico: anche l'epica e la lirica stanno dalla parte del dramma e del discorso imitativo, perché anche quei generi erano declamati in pubblico e suscitavano una reazione emotiva nel pubblico.

Questa reazione, che per noi è inscindibile dall'esperienza poetica in quanto tale, anzi addirittura dall'esperienza estetica, viene avvertita come pe-

ricolosa da Platone. Essenzialmente per una questione contenutistica: nell'esordio del III libro della Repubblica si dice che la poesia imitativa (ma soprattutto la tragedia e direi solo in parte minore l'epica) mette in scena uomini e dèi che piangono e temono la morte violenta ed empie sventure. Questi, chiede Socrate-Platone, sono argomenti degni per un pubblico di guardiani? E in che cosa consisterebbe questa presunta dignità di pubblicazione?

Platone connette il problema della *mimesis* al suo valore pedagogico: i guardiani vedono lo spettacolo, odono la declamazione, ed imitano le azioni rappresentate e narrate. Il vero problema è quindi quello dell'emulazione pedagogica, problema che torna spesso nel dibattito pubblico anche a distanza di 2400 anni.

Socrate — Se dunque manterremo saldo il nostro principio iniziale che, esonerati da ogni altro mestiere, i nostri guardiani devono essere scrupolosissimi artefici della libertà dello stato e non attendere ad altro scopo, essi non dovranno allora né fare né imitare altra cosa. E se imitano, dovranno imitare sin da fanciulli i modelli che a loro s'addicono: persone coraggiose, temperanti, pie, liberali e ogni modello consimile, ma non dovranno né compiere né essere bravi a imitare atti illiberali, e così pure nessun'altra bruttura, a evitare che l'imitazione li porti al bel guadagno di essere ciò che imitano. Non hai notato che le imitazioni, se principiano fin dalla giovinezza e si protraggono a lungo, si consolidano in abitudini e costituiscono una seconda natura? E che il fenomeno ha luogo per il corpo e per la voce come per il pensiero? […] Perciò, continuai, a coloro che pretendiamo di curare e che hanno da essere uomini onesti, non permetteremo d'imitare, essi che sono uomini, una donna, giovane o anziana, mentre insolentisce il marito o contende con dèi e si esalta della sua presunta felicità; o mentre è preda di disgrazie, lutti e lamenti; e tanto più dovremo evitare che la imitino quand'è malata o innamorata o in travaglio di parto […]. E non dovranno imitare schiave e schiavi intenti ad attività di schiavi. […]. E nemmeno uomini cattivi, sembra, e vili uomini che si comportano all'opposto di come abbiamo detto or ora; che s'ingiuriano e si fanno ridicoli a vicenda e dicono frasi oscene, ubriachi o sobri; e tutte quelle altre sconvenienze che simili individui commettono quando parlano e quando operano, verso sé come verso altri. E non devono nemmeno, a mio giudizio, abituarsi ad adottare linguaggio e condotta di persone impazzite. Pazzi e malvagi, uomini e donne si devono conoscere, ma non si deve fare né imitare nulla di loro (*Repubblica*, 395c 8 – 396a 6*)*.

Cosa è da temere maggiormente, la *mimesis* in sé, o il fatto che la gamma di personaggi e la loro bassezza è tale che può confondere il guardiano, che può rischiare di identificarsi in persone meno degne e nobili di lui? Qui nel III libro, a differenza del X, come vedremo, si propende per l'idea che la *mimesis* svolga un'azione educativa efficace purché l'oggetto di imitazione sia onesto, risoluto, sensato, degno e migliore. In caso contrario l'estensione e la capacità mimetica del poeta è nociva perché produce dispersione e distrazione, perdita dell'esatta visuale e della dirittura morale. Non c'è posto nello stato ideale per una poesia «colorita», ma solamente per un tipo di poesia più blando e compito. Se la poesia propone modelli virtuosi, è accettabile.

Qui c'è, a mio parere (riprendendo l'opinione di Havelock) una prima distanza profonda con il nostro intendere l'abilità narrativa. Il poeta confonde, scrive Platone, perché può rappresentare mille situazioni e mille emozioni. Se questa varietà è un guaio per Platone, come la giudicheremmo noi? Un più ampio crocevia di esperienze, un più vasto orizzonte di significati, una più acuta capacità di caratterizzazione e di analisi, una maggiore resa empatica, per noi lettori contemporanei sono un guaio? O il primo pregio che cerchiamo in un romanzo?

Ma per capire ancora meglio la distanza che passa tra la nostra concezione estetica e quella «puritana» di Platone, saltiamo al decimo libro. Qui la questione si fa meno morale-pedagogica e più gnoseologica e teoretica. Qui la condanna alla *mimesis* è senza appello.

Se nel libro III la *mimesis* aveva un significato vicino a quello che intendiamo noi per «impersonificazione», o «simulazione», nel X libro è invece la facoltà di produrre immagini (*image-making* la chiama Paul Woodruff in WOODRUFF 1992). Non è più tanto l'inganno che il poeta opera ai danni della figura dello spettatore/lettore, ma una frode trascendentale che devia la retta conoscenza delle forme in una pseudo-conoscenza letteraria.

Vediamo meglio. Qui nel X libro si discute dell'imitazione in sé, facendo cadere la distinzione tra il racconto drammatico e quello semplice. Infatti la poesia che viene criticata è quella di Omero, non quella dei tragici. Viene istituito un parallelo tra l'attività del poeta, quella del pittore e quella del falegname (*Repubblica,* 596b e segg.). Il falegname, scrive Platone, crea un letto concreto e tangibile a partire dall'idea di letto, e il pittore che riproduce un letto dipinge la figura del letto concreto fatto dal falegname. Come l'attività del pittore, quella del poeta è *mimesis* di secondo grado: è riproduzione di una

riproduzione, è l'immagine sbiadita per due volte di una purezza intellettuale. La *mimesis* è lungi dal vero (*Repubblica,* 598b 6), riflette ciò che appare. Sicché la conoscenza che deriva da questo apparire in secondo grado è in realtà mera opinione. Come può, allora, chi non ha conoscenza ma opinione, educare? La letterarietà veicola pensiero e conoscenza oppure illusione come le immagini riflesse nello specchio (*Repubblica,* 596d) o le ombre proiettate nella caverna?

Viene in luce un argomento nuovo: la poesia tramite il suo linguaggio e il suo ritmo, cioè tramite gli elementi che chiamiamo estetici, fa appello alla nostra coscienza non razionale, emotiva, dei sentimenti incontrollati che sentiamo ma che non pensiamo.

S. - È dunque chiaro che il poeta imitatore non ha naturale propensione per tale elemento dell'anima [la razionalità] e che la sua sapienza non è fatta per piacergli, se deve godere buona reputazione tra i più. Egli invece propende per il carattere irritabile e vario, perché è facile ad imitare (*Repubblica,* 605a 2-6).

L'estetica non conta secondo Platone. La psicologia di massa che viene sollecitata dalla rappresentazione e dalla lettura ci dà anzitutto la misura dell'abilità del poeta a plagiare l'uditorio, a circuirlo. La retorica e la bella composizione fanno sì che anche se ciò che è detto nella poesia fosse tutto vero e adeguato, comunque ne guasterebbero il tono risultante. Il tratto emotivo che la poesia esalta inibisce la presa razionale sulle cose. Ma perché si richiede ad un poeta che sappia teoreticamente come un artigiano o, meglio ancora, come un filosofo, ciò attorno cui va narrando? Quale è il presupposto che è implicato in questo giudizio, così estraneo da noi? Perché un'opera letteraria deve essere colta e vera per Platone?

La risposta a queste domande è stata individuata con acume da Havelock. Essa risiede nel fatto che Omero era, per il greco del V secolo a.C., soprattutto un'enciclopedia, un patrimonio di conoscenze utili. I cantori erano considerati fonte di istruzione nell'etica e nelle tecniche amministrative e godevano di prestigio istituzionale. La possibilità di accettare e trattenere la tradizione sapienziale omerica per l'uomo greco è data da un meccanismo di soggezione incantatrice all'esecuzione poetica e di identificazione con le situazioni e le vicende narrate. Identificazione, soggezione, incanto sono i termini che definiscono l'angustia dello spazio psichico individuale dell'uomo greco del V secolo, il suo conformismo ad una tradizione che circolava e veniva tramandata eminentemente oralmente. La *mimesis,* allora, come copia della copia, assume il significato di copia della tradizione, assimilazione alla tradizione, assenza di razionalità e mero riflesso mnemonico. La *mimesis* significava arrendersi nell'affermazione del proprio sé e seguire docilmente il già detto.

Il motore che sconquassò questa visione gnoseologica e teoretica è da intravvedersi nel mutamento intervenuto nella tecnologia della comunicazione, di cui Platone si fa promulgatore. Con i segni scritti la memoria del lettore poteva fare a meno dell'identificazione emotiva che era funzionale al ricordo della testimonianza acustica. La personalità che rifiuta la tradizione orale, perché incomincia a scrivere, a passare in rassegna e riordinare il sapere è una personalità che non risponde più ai riflessi e alle passioni che derivavano da procedimenti mnemonici; anzi, questa personalità ha un peso proprio ed è critica, pensa, riflette su se stessa e sul proprio intelletto.

Per un greco del V secolo quello che era importante in un'opera letteraria era il verso e il ritmo, la formula e l'epiteto. L'istruzione su cui si formava era orale e poetica, perciò servivano espedienti mnemonici che coinvolgevano facoltà emotive, extrarazionali.

Proviamo a vedere cosa invece è importante per Platone: la cosiddetta dialettica socratica, vale a dire il costringere l'interlocutore a ripetere un'enunciazione già fatta, con la tacita premessa che tale enunciazione è insoddisfacente e pertanto è necessario riformularla, è il vero nucleo dei dialoghi. Ma disturbava ancora chiedere «cosa vuoi dire?» a qualcuno, perché la mentalità diffusa degli spettatori/lettori non era abituata a ritenersi autonoma dalla tradizione nell'enunciazione dei propri pensieri. La dialettica socratica invece era un esercizio del motto «conosci te stesso», un esercizio dell'introspezione.

L'educazione platonica si basava sul calcolo ragionato, sulla meditazione e sulla facoltà di pensare; non era il trapianto di vecchie conoscenze. Ma allora per Platone questa indipendenza del soggetto dava luogo ad una diversa concezione di sé: vale a dire di un sé in quanto dotato di anima e *psyché,* cioè di quella razionalità che perviene alla retta conoscenza delle forme (cfr. *Repubblica*, libro IV, 435b sgg.).

La *psyché* individuale, l'identità personale, nacque solo nel corso del V secolo come fosse una sostanza reale, un'entità tangibile. Fu necessaria, per l'emergenza della coscienza, dell'io, la sospensione dell'identificazione con una serie di vivide situazioni narrative; conseguenza di ciò, la vasta gamma di emozioni che il poeta era abile a rappresentare diven-

ne troppo ingombrante, e cominciò ad essere filtrata fino ad arrivare alla *Poetica* di Aristotele secondo cui la tragedia doveva convogliare solo pietà e paura. L'uomo greco dovette distaccarsi dalla tradizione fino al punto di dire «io sono io, capace di agire indipendentemente da ciò che ricordo». Ciò significa che la *psyché* venne individuata innanzitutto come sede della personalità morale, in antitesi col corpo.

Si potrebbe dunque supporre che i greci, da Platone in poi, potessero sviluppare una filosofia di totale soggettivismo? Che potessero porre l'io come centro universale che offre la fonte di ogni imperativo morale e di tutti i canoni di vero e falso? E che, non da ultimo, la letterarietà greca cancellasse ogni traccia di descrittivismo, di obiettività in favore dell'interesse psicologico?

Non è così. È vero che nel leggere c'è un soggetto, un io, la cui entità è separata dal testo stesso; ma d'altro canto c'è un complesso di nozioni che vanno incontro al soggetto, e che sono oggetto di pensiero e di conoscenza, oggetto visibile nel testo. I greci, dunque, prendevano seriamente la natura e l'ambiente esterno. Così l'io viene messo in rapporto col non-io: la facoltà psichica con gli oggetti. Pensare è per il greco pensare intorno a qualcosa.

E quale effetto si scorge nella letteratura? Certo, i poemi in versi cambiarono, ma non scomparvero. I fuochi si spostarono dalle azioni e dagli avvenimenti, presentati per lo più paratatticamente, alla legge in sé, agli universali, all'argomentazione e alla consequenzialità come sintassi. L'attenzione si sgancia dal vissuto e diventa analitica, espressa in relazioni logiche senza tempo. L'oggetto è rigidamente separato dal tempo, dallo spazio e dalla circostanza, e tradotto linguisticamente in un'astrazione.

3. Cosa ne sarà della *mimesis* dopo Platone? La poetica di Aristotele

Aristotele, come abbiamo accennato, ritornerà sulla questione con la *Poetica*. Ma qui, a partire da 1447a 16 fino a 1462b 5, la *mimesis* non ha l'aspetto minaccioso che aveva agli occhi di Platone. Anche se l'uso del termine rimane sempre molto ambiguo, la *mimesis* sembra costituisca l'essenza stessa del narrativo, almeno di quel genere narrativo che viene trattato nell'unico libro pervenutoci, cioè la tragedia. Non esagerando troppo, si può anzi dire che la *mimesis* sia l'essenza di tutte le arti, compresa la danza, così come si dice in 1447a 19.

Scrive Aristotele che tutte le arti imitano – ad esempio la pittura imita una figura, la danza imita emozioni azioni e caratteri – perché l'imitazione è piacevole sin dalla puerizia (1448b 4). La *mimesis* aristotelica è diventata un fatto di gusto e di *amusement*: sembra che Aristotele non consideri il rischio dell'emulazione, e che la sua *mimesis* sia parte di un meccanismo estetico che fa del godimento il proprio fine. Tuttavia la concezione di Aristotele è molto più sottile.

Il godimento estetico che faceva paura a Platone per il suo effetto «identificante» viene certo rivalorizzato da Aristotele. Il cambio di segno da negativo a positivo avviene col passaggio da un soggetto dalla psicologia osmotica (Platone) ad un soggetto dalla psicologia pesante e autoriflessiva (Aristotele). Ma il soggetto aristotelico, più critico, non gode della tragedia solamente in senso edonistico. Il piacere che la tragedia gli suscita non è disimpegnato; è anzi un piacere che implica un certo riconoscimento morale e una certa comprensione intellettuale.

La tragedia infatti porta un uomo che non eccelle nel carattere (dunque col quale è più facile identificarsi, 1452b 30 – 53a 10.) dalla felicità alla sventura, non per effetto di vizio o malvagità, ma in conseguenza di azioni errate. Tale uomo non può essere neppure malvagio, altrimenti il mutamento (μεταβολή) verrebbe percepito come meritato e giusto. Ma la tragedia non persegue, scrive Aristotele, il «sentimento» morale della giustizia. Anzi essa deve convogliare quelli di «pietà e paura». A 1449b 24-27 si dà la definizione della tragedia:

> Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni (*Poetica,* 1449b 24-27).

Qui compare un termine che non si troverà più nel trattato, «depurazione», in greco *catharsis*. Si dice che la tragedia, per mezzo della *mimesis* di pietà e paura, riesce a espellere tali sentimenti negli animi degli spettatori/lettori. La *mimesis* ha due vettori distinti: da un lato quello che va dall'attore all'imitazione, diciamo così, del mondo della vita; dall'altro quello che va dallo spettatore, che si identifica, all'attore. In tutto questo circolo mimetico l'imitazione dell'attore di azioni che suscitano pietà e paura secondo Aristotele non porta lo spettatore a vivere con pietà e paura, ma a liberarsene, a svuotarsene. E questo è piacevole.

Non è un effetto scontato. Anzi. Come mai vedere gli attori, che ci somigliano, soffrire per effetto di

azioni sbagliate, dovrebbe procurarci piacere?

Una prima risposta è di stampo cognitivista: il piacere riguarderebbe precisi giudizi intellettuali. Questa linea fa leva su quanto viene detto in *Poetica* 1448b 12-17, dove si dice che «vedendo le immagini si prova piacere, perché accade che guardando si impari e si consideri che cosa sia ogni cosa, come per esempio che questo è quello.» La catarsi allora sarebbe integrazione di emozioni e conoscenza, allineamento della passione alla ragione. Quando la vicenda si sbroglia, quando ogni tassello è razionalmente al proprio posto, e lo spettatore arriva alla soluzione dell'intrigo, allora dovrebbe sorgere la depurazione intellettuale delle situazioni che portavano ai sentimenti di pietà e paura. Quando si identifica il colpevole, si capisce in cosa egli ha sbagliato e il «movente» delle sue azioni, sorge lo stesso piacere che potrebbe avere il detective che smaschera l'assassino.

Una seconda risposta è organicista: in *Politica,* 7, 1341b 32-1342a 16, si dice che la catarsi somiglia ad un rilassamento generale, ad un riposo dalle fatiche e dalle sofferenze emotive quotidiane, comprese pietà e paura. È plausibile mettere in connessione questo passo con quello della *Poetica* ed immaginare che la vita dello spettatore greco fosse costellata di dure esperienze che sollecitavano proprio pietà e paura, e che, vedendo qualcosa di ancora più intenso sul palco, egli fosse portato a minimizzare e a rilassare la propria tensione emotiva.

La terza risposta è però quella che mi convince di più. P.G. Donini (Donini 2004) ha messo in luce che la sorgente del piacere nella tragedia non è solo qualcosa di intellettuale né solo qualcosa di organicistico. Il pubblico infatti si rendeva conto che tutti nella vita mirano al successo e alla felicità, ma molti non li avrebbero mai ottenuti. La tragedia spiega perché. Il pubblico dunque mirava a trarre dalla tragedia esempi di azione pratica e concreta, a capire che l'errore può sorgere laddove c'è ignoranza delle circostanze e dei principi. La tragedia è una fonte inestinguibile di saggezza eminentemente pratica e in quanto tale essa può essere vista come un complemento all'etica. Nell'etica infatti si tratta di come agire per arrivare alla felicità, quando invece nella poesia tragica si dice quali azioni evitare per non divenire infelici.

Bibliografia

Aristotele 1987 = Aristotele, *Poetica*, trad. it. D. Lanza, Milano, Bur, 1987.

Aristotele 2002 =Aristotele, *Politica,* trad. it. C. Viano, Milano, Bur, 2002.

Bordoni 2007 = C. Bordoni, *Società digitali*, Napoli, Liguori, 2007.

Cavallo 1975 = G. Cavallo (a cura di), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Bologna, Il Mulino, 1975.

Donini 2004 = P. Donini, *La tragedia e la vita*, Alessandria, Edizioni Dell'orso, 2004.

Havelock 1973 = E. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2006 (1973).

Jauss 1972 = H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino, 1997 (1972).

Platone 1997 = Platone, *Repubblica*, trad. it. F. Sartori, Roma-Bari, Laterza, 1997.

Platone 2000 = Platone, *Fedro*, trad. it. G. Reale, Milano, Bompiani, 2000.

Woodruff 1992 = P. Woodruff, *Aristotle On Mimesis*, in R. Rorty, *Essays On Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton up, 1992, pp. 73-95.

Tracce in letteratura: leggere Hardy con Derrida

Beatrice Boatto
Università Ca' Foscari di Venezia

Abstract Derrida s'interessa alla scrittura quale luogo attraverso il quale individualità e creazione estetica interagiscono produttivamente. Decostruire il testo letterario significa credere alla possibilità che esso colleghi senza intermediazioni, e in maniera più efficace e diretta della filosofia, i concetti e la resistenza che realtà e vita oppongono a qualsiasi riduzione speculativa, mimetica, fotografica. L'intervento si propone di analizzare decostruttivamente la narrazione quale espressione sempre vivente di una storicità che sa trasformarsi in materiale pulsante d'intensità e mistero irrisolti.

Parole chiave Jacques Derrida, Thomas Hardy, Decostruzionismo, Letteratura, Spettro, Far from the Madding Crowd, La Grammatologia.

La scelta di proporre una lettura di Jacques Derrida alla luce del suo rapporto con la letteratura non è azzardata, in quanto sono assai numerosi i punti in cui il filosofo francese si domanda quale sia il ruolo di questa disciplina, o meglio di questa pratica, e quale vantaggio ne possa trarre non solo chi la produca, artisticamente parlando, ma anche chi si trovi ad usufruirne e a subirne il fascino.

Per questo motivo, ho ritenuto che l'argomento potesse essere calzante all'interno di un dibattito sul ruolo del lettore, e sebbene non ci sia il tempo di addentrarsi dettagliatamente nelle complesse riflessioni filosofiche di Derrida in materia, tuttavia credo che alcune di esse possano risultare particolarmente incisive in correlazione ad alcuni passi tratti da romanzi di Thomas Hardy.

La questione principale che intendo esaminare può essere in conclusione ridotta ad un interrogativo basilare: in che modo passato e futuro possono intrecciarsi nella figura del fruitore dell'opera letteraria? O in altre parole, in che modo rendere conto della complessa circolarità temporale in cui egli, sentendosi toccato e coinvolto in entrambi, si ritrova? (Una circolarità in cui, utilizzando le parole dello stesso Derrida, «nessuna novità, nessuna prospettiva futura, nessuna invenzione appare possibile senza una qualche forma di connessione storica, di memoria, di ritenzione o tradizione, e pertanto senza una qualche forma di sintesi»?[1]).

La scelta di prendere in considerazione l'opera di Hardy non è casuale o priva di giustificazione: nei suoi romanzi, la relazione che il singolo lettore intrattiene con il passato sembra richiedere una continua e laboriosa negoziazione, una sorta di sua reinvenzione, quasi a suggerire che il maggior numero possibile di connessioni provvisorie che il lettore riesce a tracciare tra sé e lo scritto che interpreta costituisca la chiave d'accesso privilegiata a un'apertura radicale della storia e nella storia; egli si trova, involontariamente o meno, a forzare la propria coscienza a diventare parte integrante del processo che la ripete e perpetua.

In altre parole, come si potrà evincere dai passi di *Far from the Madding Crowd* e *The Return of the Native* da me suggeriti, un tratto peculiare dello stile (e della poetica) di Hardy risiede espressamente nel suo tentativo di foggiare il materiale storico sotto una doppia veste: da un lato riconoscendo la specifica fatticità del passato, e dall'altro producendo nel lettore un senso di estraniamento rispetto alla pagina scritta, che gli impone di dover rielaborare a fondo il senso della propria identità attuale.

Scrive Hardy:

> One could say about this barn, what could hardly be said of either the Church or the castle, its kindred in age and style, that the purpose which had dictated its original erection was the same with that to which it was still applied. Unlike and superior to either of those two typical remnants of mediaevalism, the old barn embodies practices which had suffered no multilations at the hands of

1. Malabou 2005, trad. mia.

time. Here at least the spirit of the builders then was at one with the spirit of the beholder now. Standing before this abraded pile the eye regarded its present usage, the mind dwelt upon its past history, with a satisfied sense of functional continuity throughout, a feeling almost of gratitude and quite of pride, at the permanence of the idea which had heaped upon it. The fact that four centuries had neither proved it to be founded on a mistake, inspired any hatred of its purpose, nor given rise to any reaction that had battered it down, invested this simple grey effort of old minds with a repose if not a grandeur which a too curious reflection was apt to disturb in its ecclestiastical and military compeers. For once medievalism and modernism had a common stand-point. The lanceolate windows, the time-eaten arch stones and chamfers, the orientation of the axis, the misty chestnut-work of the rafters, referred to no exploded fortifying art or worn out religious creed. The defence and salvation of the body by daily bread is still a study, a religion and a desire (HARDY 2000, pp. 125-126).

E ancora:

It was as if these men and boys had suddenly divided into past ages, and fetched there from an hour and deed which had been before familiar with this spot. The ashes of the original British pyre which blazed from that summit lay fresh and undisturbed in the barrow beneath their tread. The flames from funeral piles along ago kindled there had shone down upon the lowlands as these were shining now. Festival fires to Thor and Woden had followed on the same ground and duly had their day. Indeed, it is pretty well known that such blazes as this is the heatmen were now enjoying are rather the lineal descendants from jumbled Druidical rites and Saxon ceremonies than the invention of popular feeling about Gunpowder Plot (HARDY 1999, p. 20).

Sembra quasi che la voce narrante dei romanzi di Hardy non si limiti a rendere conto di un solo punto di vista isolato e chiaramente identificabile, bensì di una complessa trama di pulsioni interdipendenti, ognuna capace di esaltare un determinato aspetto dell'evento narrato al fine di creare un gioco di tensioni generative che privino il lettore delle determinazioni necessarie per una interpretazione definitiva, determinata e perfettamente orientata a livello concettuale e temporale.

La consapevolezza di questa caratteristica permette di cogliere come non esista una tecnica di lettura più corretta di altre rispetto a testi quali i precedenti, poiché essi sono pervasi da un elemento d'imprevedibilità che non può e non deve essere controllato per risultare efficace; in altre parole, non mi troverò mai nella posizione di poter anticipare con certezza ciò che sto per leggere: l'esperienza della lettura comporta pertanto – volendola leggere in ottica derridiana – la costante percezione di un'impossibilità, di un limite, che mi affascina e cattura, ossia la consapevolezza che ciò di cui sto facendo esperienza (in questo caso dell'opera scritta) non sarà mai da me del tutto posseduto, in quanto non mio, espressione di un'interiorità e mondo altri.

La letteratura «Ci porta di fronte all'esperienza del totalmente-altro [...] la letteratura rimane il luogo assoluto in cui il segreto dell'eteronomia, il segreto dell'esperienza della legge il cui creatore è nient'altro che l'avvento dell'alterità [...] si apre a noi oltre ogni condizione, ogni regola, ogni norma.» (DERRIDA 2006, p. 48, trad. mia).

Per questo motivo il titolo del mio intervento si apre con il termine «tracce» (vocabolo d'invenzione ed uso prettamente derridiani): con esso intendo indicare, richiamandomi alle parole dello stesso filosofo francese, la capacità della letteratura di rendere al contempo visibili e invisibili, di avvicinare ed allontanare, delle dimensioni che temporalmente e interiormente appaiono essere assai distanti, se non del tutto inconciliabili attraverso – e questo è il punto cruciale della questione – elementi attinti esclusivamente dalla materialità del reale e della sua storia.

È necessario a questo punto fare una breve precisazione teorica riguardo a questo termine: cosa intendiamo indicare con la parola «traccia»? Le connotazioni filosofiche che Derrida le attribuisce sono molteplici, tuttavia ritengo che una definizione calzante da proporre in questo contesto sia la seguente: la possibilità di mettere in questione il rapporto di «leggibilità» tra un messaggio scritto e l'eventualità dell'assenza (a livello spazio-temporale) del destinatario o dell'emittente di tale messaggio.

Ad esempio, io posso ricevere, o leggere, una lettera il cui l'autore si trova molto lontano da me, o è addirittura scomparso da anni: questo è il caso che si presenta più di frequente quando ci troviamo a «fruire» di un testo letterario. Per Derrida non esiste un codice linguistico la cui struttura possa rimanere sostanzialmente segreta, essa deve presentarsi come essenzialmente «iterabile», ossia trasportabile temporalmente tra soggetti diversi, attraverso la scrittura.

La circolarità che in tal modo si potrebbe presupporre tra testo e lettore viene tuttavia messa a repentaglio: l'iterabilità dell'iscrizione, infatti, ha profondamente a che vedere con le apparenze, con gli enunciati di percezione, e parlare di qualcosa

non è mai stabilire una coincidenza perfetta tra la cosa percepita e il nostro resoconto di essa.

Non esiste un «riempimento» completo del discorso attraverso la presenza totale e costante della cosa rinominata, incisa, tracciata.

Questa differenza originaria tra ciò che diciamo e la cosa di cui parliamo, che Derrida individua nella pratica della scrittura, rappresenta la possibilità stessa dell'esistenza del discorso: qui nasce l'«iterabilità» strutturale degli enunciati percettivi; quando vengono scritti, essi suppongono sempre la presenza della cosa di cui si narra, e al contempo anche la sua assenza, senza la quale la scrittura non sarebbe neppure necessaria.

Tutta la scrittura (e con essa tutta la letteratura) rimane pertanto impossibile senza tale forma ambivalente di rimandi spazio-temporali, siano essi diretti o indiretti; essa non potrebbe esistere senza la traccia di un'iscrizione, diversa, che sopravvive alla propria epoca per continuare a investigare il presente.

Se la manifestazione dei segni del passato (e ciò appare palese nei passi di Hardy presentati in precedenza) viene rafforzata, si apre la strada alla letteratura *tout court*, ossia a quella che Derrida designa come una strana forma di appropriazione che non possiede in ultima istanza destinazione determinabile o programmabile.

La letteratura diviene il luogo privilegiato in cui tutti i fantasmi delle nostre individualità singolari riemergono, scomparendo nella pratica della lettura per uscirne rafforzate ed arricchite. Secondo Derrida, ogni singola esperienza di fruizione di testi letterari diviene il fulcro di quegli emblemi, simboli, elementi sensoriali, pratiche del passato che lavorano su di noi come fantasmi in grado di marchiare a fuoco la nostra percezione, il nostro tempo presente, la nostra identità faticosamente costruita, o forse ancora in fieri.

In *Droit de regard*, Derrida afferma: «Si può leggere un testo come una testimonianza detta seria o autentica, come un archivio o come un documento, come un sintomo o come l'opera di una finzione [...] che simula tutti gli atti enumerati» (Plissart 1985). Ecco il potere della letteratura.

Ciò che vi è di iterato nello stile di un autore, si ripete nel testo in modo da imprimere su chi lo riconosca una precisa, sebbene fantasmatica, connotazione sensoriale e percettiva; fantasmatica perché non reale, non corrispondente a un'effettiva percezione attuale. L'iscrizione sulla pagina, visivamente incisa, è lo strumento base che permette al *leit motiv* scelto dall'autore di circolare e perpetuarsi.

In questo rapporto binario tra spettralità e iterabilità, nessuno dei due termini riesce a definire, riflettere, negare l'altro, e ciò che deve risultare interessante in tale confronto è per l'appunto la possibilità di intendere la lettura come operazione tanto interpretativa quanto destabilizzante, il cui scopo sia anche quello di comprendere come la traccia (della spettralità di un passato mai del tutto posseduto) abiti non solo ciò che di storico viene descritto, ma anche e soprattutto la sensazione che ci abiterà nel momento in cui ci renderemo consapevoli di tale inevitabile processo, prendendo possesso del nostro pensiero e della nostra emotività proprio nel contatto con qualcosa che ci è paradossalmente non familiare.

I numerosi luoghi dell'opera di Derrida nei quali egli parla di *avenir,* possono dunque ritornare utilissimi in questo contesto al fine di dimostrare come tutto ciò che si trova ad emergere attraverso l'iscrizione, in particolar modo poetico-letteraria, finisca per foggiare un nuovo concetto di presente: non un presente finito, il cui contesto possa essere delimitato ed esaurito, bensì una dimensione in cui le idee siano in un costante stato di superamento, di riaffermazione. «Il contesto è aperto perché *ça vient,* perché *il y a de l'avenir*» (Derrida, Ferraris 1997, p. 13).

La letteratura «interroga l'evento, ciò che è chiamato ad avvenire attraverso simulacri e finzioni» (Derrida 2011, p. 33).

Tornando dunque ad Hardy, egli può essere accusato, e forse a ragion veduta, di romanticizzare le classi rurali dell'epoca con un'ossessione quasi eccessiva per i dettagli che riguardano la rappresentazione delle loro condizioni storiche e materiali.

Tuttavia, alla luce delle premesse da me avanzate in precedenza, questi brani rappresentano anche un ottimo esempio di come le questioni della storicità, della mediazione tra presente e passato attraverso la citazione storiografica, la circolarità, la spettralità che esse comportano (che è anche l'alone di mistero di ciò che, noto o meno, ci troviamo ad osservare), accompagnate da un'attenta descrizione del presente e della percezione fenomenologica della realtà comportino la persistenza, non ignorabile, di alcune tipologie di tracce, nell'accezione derridiana del termine.

Tali tracce sono volutamente iterate dall'autore, circolano nel testo e forgiano la forma di qualsivoglia passaggio.

Com'è possibile, pertanto, che dei dettagli che caratterizzano in maniera specifica quella che potrebbe essere chiamata la peculiare «Englishness»

dell'argomento trattato, se mi posso concedere il termine, riescano ad inventare a proprio modo la singolarità degli eventi storici agli occhi del lettore, aprendo al contempo uno spiraglio sulle forze inquietanti e accattivanti che incombono sulle nostre condizioni esistenziali, sul senso della nostra stessa vita?

Quel «as if» all'inizio del passo sopracitato da – «*The Return of the Native*» – rende esplicita la nostra entrata nel mondo della narrazione, del ricreato, che apre le porte del momento presente alle tracce di molteplici singolarità storiche. Il passato non si limita a irrompere nell'immediatezza del momento presente. La natura rituale dell'attività descritta (dei Druidi, dei Sassoni, dei Vichinghi e di altre culture pagane) suggerisce l'ipotesi inquietante secondo la quale sembrerebbe che (*as if*) il lettore stesso abbia viaggiato nel tempo con l'esplicita intenzione di riportare la bellezza di quelle «epoche passate» nel proprio presente storico.

Suggestioni simili si possono ritrovare anche nel brano tratto da *Far from the Madding Crowd*, laddove Hardy propone un parallelo quasi visionario tra lo spirito dei «builders» e quello dell'attuale «beholder» (ma di quale «beholder» vuole parlarci l'autore? Forse della figura quasi spettrale che potremmo intravedere vicino al falò (*bonfire*), oppure si tratta del narratore stesso, o addirittura del lettore? Ogni «now» si differenzia da tutti gli altri, rimanendo tuttavia ugualmente forte nella sua indeterminabilità).

C'è poi un altro elemento da tenere in considerazione: durante tutta la sua attività di scrittore, Hardy ha sempre cercato di rifiutare le regole del realismo, negando il suo statuto di arte; egli ha voluto esplicitamente sperimentare entro i confini stessi dei dettami della letteratura realista al fine di trasformarne i parametri dall'interno.

Stando alle sue stesse parole, l'arte dovrebbe mirare a «distorting, throwing out of proportion the representation (of realities), to show more clearly the features that matter in those realities» (Hardy 1962, p. 229).

Lo scrittore inglese sosteneva, che l'arte dovesse modellare la realtà distorcendone le proporzioni e le rappresentazioni che di essa sono date, per sottolineare in maniera più incisiva le caratteristiche essenziali che l'autore sente di voler accentuare, non necessariamente evidenti alla vista e ad una prima percezione sensoriale.

Ciò che viene visto, ciò che è empiricamente osservabile, riveste un ruolo secondario nella sua opera rispetto a ciò che invece vi è di visionario, fantasmatico nella ricettività e nella mente di chi osserva, o narra di osservare.

Quanto la mente è in grado di decodificare a partire dal dato puramente materiale rappresenta sia un'operazione di pura ricezione che di simultanea appropriazione – per così dire segreta e criptata – dell'altro, dell'ignoto, del diverso, che non le permette di essere in ultima istanza mai conclusa.

Non si tratta semplicemente di aprire la propria prospettiva a sentieri nascosti, bensì di riscoprire gli echi invisibili del passato, che la visione dell'autore distorce e contemporaneamente illumina, come succede nella maggior parte dei brani descrittivi di Hardy.

Il costante intreccio di luoghi, stili e toni narrativi, tracce discorsive ed altre dialogiche, architettoniche e archeologiche («the lancelote windows, the time-eaten arch stones […] the orientation of the axis»), spaziali e temporali con forti connotazioni deittiche («here at least the spirit of the builders t*hen* was at one with the spirit of the beholder *now*», o ancora «The flames from funral piles along ago kindled *there* had shone down upon the lowlands as *these* were shining *now*»), creano la matrice di strutture iterabili, spesso ricorrenti.

I romanzi di Hardy non sembrano parlare per mezzo di una voce singola, isolata, che recita la propria parte. Le tracce del passato si presentano ripetutamente in circoli, in modo tale che anche il mero dato topografico, un ricordo collettivo, o un elemento storiografico, possano assumere una specifica connotazione non solo narrativa, ma poetica in senso stretto.

Lo spirito del passato arriva nel momento dell'osservazione del presente, ed eccede necessariamente la visione empirica. La destabilizzazione del tempo presente viene in tal modo percepita in maniera immediata; la descrizione di una funzione quotidiana di un luogo qualunque diventa l'occasione, o meglio il mezzo stesso, per rendere palese o far intravedere un orizzonte ulteriore altrimenti inaccessibile.

In conclusione, ciò che rimane interessantissimo in Hardy è proprio la persistenza di un costante sdoppiamento, quasi derridiano, oserei dire.

Egli apre la questione di ciò che il singolo protagonista (e lettore) possono vedere, e se sostanzialmente si tratti di un elemento che rimane escluso da una visione empirica, positiva: la narrazione non vuole essere essenziale, bensì porsi nella posizione in cui l'immaginato viene presupposto sempre al descritto, in una sorta di articolazione in cui la costruzione immaginativa, seppure spesso solo accennata o sottintesa, è più importante del narrato stesso.

Nel considerare la letteratura e l'elemento letterario in relazione all'identità e la memoria culturale,

è necessario riflettere sui limiti ai quali l'invenzione artistica è sottoposta nel rapportarsi all'individualità soggettiva e alla pratica interpretativa di ciascun lettore.

Seguendo la lezione decostruzionista di Derrida, che ci invita a non assolutizzare in alcun modo alcuna assunzione universalistica o categoriale, mi sembra essenziale ricordare che il paradosso della lettura della singolarità di un testo sta nel fatto che la sua trasmissibilità, la sua recezione, risiedono nella possibilità che le tracce che lo strutturano, le forme che esso assume, siano iterabili attraverso la scrittura al di là di qualsivoglia contesto finito o originale.

Tale «iterabilità» della traccia apre il presente a qualcosa che deve ancora arrivare e che ci scopriamo ad attendere; un qualcosa che riafferma la forza stessa (sia essa stata compresa appieno o meno), di un'alterità che non esiste di per sé, ma che ci si presenta e viene vissuta attraverso l'evento chiave che la lascia trasparire in maniera dirompente, in tutta la sua ambivalenza spazio-temporale: la lettura.

Bibliografia

DERRIDA 2006 = J. DERRIDA, *Genesis, Genealogies, Genres and Genius: The Secrets of the Archive*, Edimburgh University Press, Edimburgh, 2006.

FERRARIS 1997 = M. FERRARIS, *Il Gusto del Segreto*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

HARDY 1962 = F. HARDY, *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*, St. Martin's Press, New York, 1962.

HARDY 1874 = T. HARDY, *Far from the Madding Crowd*, Penguin, London, 2000 (1874).

HARDY 1878 = T. HARDY, *The Return of the Native*, Penguin, London, 1999 (1878).

MALABOU 2005 = C. MALABOU, *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*, Routledge, London, 2005.

PLISSART 1985 = M.F. PLISSART, *Droit de Regards, suivi d'une lecture de Jacques Derrida*, Minuit, Paris, 1985.

Testo, lettore e lettura in Gianfranco Contini

Paolo Leoncini

«Se il critico intende l'opera d'arte come un "oggetto", ciò rappresenta soltanto l'oggettività del suo operare, il "dato" è l'ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione; e una considerazione dell'atto poetico lo porterà a spostare dinamicamente le sue formule, a reperire direzioni, piuttosto che contorni fissi, dell' energia poetica.»
(G. Contini, *Varianti e altra linguistica*)

Abstract Fin dal primo Novecento, in alternativa al distinzionismo aprioristico di Croce (poesia/non-poesia ecc.), la critica italiana si è posta l'interrogativo di che cosa sia leggere; e del come leggere. Interrogativo che si articola secondo le interfacce della lettura (*a parte objecti*); e del lettore (*a parte subjecti*). Costituisce il movente della critica di Renato Serra (chiamato anche, dalla storiografia critica, il «lettore di provincia»), il cui fine essenziale è la «realizzazione» della poesia nella critica; di Giuseppe De Robertis, che su «La Voce» ha parlato di «saper leggere» e di «terribilità del leggere», per la totale responsabilità del lettore, privo, allora, di strumenti scientifici; di Emilio Cecchi, definito da Sapegno «il maggiore temperamento di critico della stagione vociana».
Il significato centrale di Gianfranco Contini consiste nel fatto che negli anni Trenta, in piena cultura crociana e in pieno regime fascista, sostenuto soltanto dalla «Rivista rosminiana», edita dai Padri rosminiani, presso il cui Collegio «Mellerio-Rosmini» di Domodossola aveva studiato, ha inaugurato il metodo critico, indisgiungibile dallo stesso linguaggio critico, degli *Esercizi di lettura*, titolo di molte delle sue raccolte di scritti filologico-critici (*Altri esercizi, Ultimi esercizi, Postremi esercizi*) che si pongono tra i contributi massimi del Novecento europeo. Il nucleo essenziale del lavoro filologico-critico continiano è costituito dall'esigenza di dinamizzare la lettura critica come fatto «umanistico» e di connetterla agli strumenti della filologia e della linguistica, accentrando tuttavia la lettura stessa sulla responsabilità dell'interprete, quindi non cedendo alle lusinghe «neutrali» della razionalità scientifica.
Contini, perciò, se appartiene alla temperie stilistico-strutturale, anticipa, anche, le teorie della ricezione (cfr., ad esempio, l'Iser di *L'atto della lettura*), e la *critique génétique*; e si collega alle motivazioni ermeneutiche di Gadamer e di Ricoeur, costituendo uno dei punti di riferimento di contributi recentissimi e fecondi, come quelli, ad esempio di Ezio Raimondi (2007 e 2008).

Parole chiave Esistenza, Metafora, Lettura, Alterità, Relazionalità.

Gli *Esercizi di lettura* di Gianfranco Contini, negli anni Trenta, nel panorama di un Novecento dominato dalle categorie crociane (e, poi, dalle cogenti ipoteche ideologiche e metodologiche)[1] si sono configurati nei decenni più recenti come paradigma fecondo non tanto all'interno delle settorializzazioni disciplinari ed istituzionali (ecdotica, attribuzionismo, filologia, critica stilistica,critica verbale) quanto, per parallelismi, intersezioni, passaggi trasversali,nella zona più duttile e più ampia delle istanze relazionali tra interprete e testo,[2] sottese

1. Le raccolte dei testi continiani, come è noto, sono in buona parte attestate sulla titolazione *esercizi* e *varianti*: cfr. Breschi 2000; per la critica del Novecento, cfr. Biagini, Brettoni, Orvieto 2001.

2. Cfr. Raimondi 2007; Raimondi 2008, soprattutto i primi quattro capitoli (*L'interpretazione come esperimento; Filologia e critica; Verso nuovi orizzonti; Ermeneutica ed etica*) accentrati attorno al magistero di Gianfranco Contini, visto in correlazione con Ricoeur e con Bachtin; Biagini 2010, pp. 17-36, nonché tutti i

dalla sequenza esistenza-etica-ermeneutica; e dalla circolarità della «domanda», che il lettore rivolge al testo, quale «risposta» all'«appello» del testo.[3]

Sequenza e circolarità che delineano le condizioni ineludibili dell'approccio ermeneutico; e distinguono l'approccio ermeneutico dall'approccio critico.

Prendiamo avvio da Paul Ricoeur, al quale, come scrive Ezio Raimondi, «conviene rifarsi per ricavare ipotesi di lettura aderenti» (RAIMONDI 2008, p. 22): quando, ad esempio, si riferisce all'interpretazione come «atto *del* testo», e non come «atto *sul* testo» (RICOEUR 1989, pp. 151-152);[4] e all'emergere dell'«altra soggettività, quella del lettore»,[5] nonché alla lettura che «come l'esecuzione di una partitura musicale [...] [che] segna la realizzazione, la messa in atto delle possibilità semantiche del testo. Quest'ultimo aspetto è di primaria importanza [...] rappresenta la condizione degli altri due: vittoria sulla distanza culturale, fusione dell'interpretazione del testo con l'interpretazione di sé» (RICOEUR 1989, pp. 148-149).[6] Ricoeur rivela già come nella sequenza esistenza-etica-ermeneutica, l'interpretazione, in quanto atto *del* testo, coinvolgente la soggettività «altra» del lettore, non lasci spazio all'arbitrio, implicando una innervazione del soggetto-interprete sottesa dalle istanze concomitanti dell'interpretazione del testo e della interpretazione di sé. Circa la circolarità della domanda (posta dal lettore al testo) come risposta alla domanda (posta dal testo medesimo), un esempio può essere costituito dalla nozione continiana di «ipotesi di lavoro morale» (POLI 2010).[7] Se, come dice Contini, il testo-oggetto corrisponde all'«oggettività del suo [del critico] operare»; se il «dato» corrisponde all'«ipotesi di lavoro morale della sua [del critico] abnegazione», ciò significa una permeazione tra testo ed interprete motivata da un'etica della «abnegazione», sottesa dall'«auscultazione» (LEONCINI 2000).[8] L'«ipotesi»

contributi compresi nei volumi VI e VII (2011) della Rivista medesima, intitolati *Interpretazioni di Gianfranco Contini* (I e II) (ovvero Contini «interprete» e Contini «interpretato»); POLI 2010, spiccatamente innovativo riguardo al retroterra filosofico del filologo piemontese, soprattutto per le ascendenze rosminiane; PAOLINI GIACHERY 2011, estremamente sollecitante per il recupero del *senso* come «verità interiore», in letteratura, senso oscurato dalle sovrapposte strumentazioni ideologico-metodologiche della critica novecentesca.

3. Su cui cfr.: GALANTI GROLLO 2009, pp. 209-222 (per quanto concerne la circolarità domanda-risposta-domanda); DREON 2011, pp. 135-150 (per quanto riguarda la pertinenza dell'ermeneutica letteraria; e il paradigma di Contini come «presa» e «ripresa» nelle «maglie del testo»); LEONCINI 2006, pp. 343-378; SECCHIERI 2006, pp. 397-419; SECCHIERI 2012.

4. Cfr. RICOEUR 1989, pp. 151-152: «se si ritiene l'analisi strutturale una tappa – e una tappa necessaria – tra un'interpretazione ingenua e un'interpretazione critica, tra un'interpretazione di superficie e un'interpretazione in profondità, allora apparirebbe possibile ricollocare spiegazione e interpretazione su un unico *arco ermeneutico* e integrare gli opposti atteggiamenti della spiegazione e della comprensione in una globale concezione della lettura come ripresa del senso... Quello che il testo vuole è metterci nel suo senso [...] Se quindi l'intenzione è l'intenzione del testo, e se questa intenzione è la direzione che essa indica al pensiero, bisogna comprendere in un senso fondamentalmente dinamico la semantica profonda. Dirò allora: spiegare è liberare la struttura, cioè le relazioni interne di dipendenza che costituiscono la statica del testo; interpretare è intraprendere il cammino di pensiero indicato dal testo, mettersi in marcia verso l'*oriente* del testo. Questa osservazione ci invita a correggere il nostro concetto iniziale di interpretazione e a cercare, al di qua dell'operazione soggettiva dell'interpretazione come atto *sul* testo, un'operazione oggettiva dell'interpretazione che sarebbe l'atto *del* testo».

5. Cfr RICOEUR 1989, pp. 30-31: «Comprendersi significa comprendersi *davanti al testo* e ricevere dal testo le condizioni di un altro io rispetto all'io che viene alla lettura. Nessuna delle due soggettività, né quella dell'autore, né quella del lettore, è prima, nel senso di una presenza originaria dell'io a se stesso [...] affrancata dal primato della soggettività, quale può essere il compito dell'ermeneutica? È, a mio avviso, quello di cercare nel testo stesso, da una parte la dinamica interna che presiede alla strutturazione dell'opera, dall'altra la potenza dell'opera di proiettarsi fuori di sé e di generare un mondo che sarebbe veramente la "cosa" del testo. Dinamica interna e proiezione esterna costituiscono quello che io chiamo il lavoro del testo. Compito dell'ermeneutica è quello di ricostruire questo duplice lavoro del testo».

6. L'affermazione di Ricoeur richiama quest'altra di Contini: «constatiamo che la critica [...] si trasferisce in laboratorio. Quale può essere la teleologia, il traguardo finale, di una simile operazione? [...] non quello di costruire [...] un «equivalente» letterario dei cosiddetti mondi poetici [...] si dovrebbe arrivare [...] a tutt'altro esito, cioè a quello della «esecuzione» dei testi. E difatti, vede che cosa accade nella musica? [...] Allora alla eventuale soppressione della critica letteraria, nella forma istituzionalmente vigente e giuridicamente riconosciuta, potrà corrispondere altra cosa: quest'altro equivalente della critica potrà essere l'esecuzione del testo» (CONTINI 1968, pp. 43-66).

7. Sulle ascendenze rosminiane della continiana «ipotesi di lavoro morale», cfr. POLI 2010.

8. Circa l'*abnegazione*, cfr. la citazione in esergo; circa l'*auscultazione,* cfr., ad esempio: «oltre un certo limite di tensione lirica bisogna auscultare puntualmente come si fa della poesia stretta» (lettera a Emilio Cecchi del 26 giugno 1934, in LEONCINI 2000b, p. 13; oppure: «Solo auscultando leggeramente ho l'impressione che la disperazione della ragazza sia per un attimo – evidentemente per pudore – commentata, e quindi un po' elusa» (lettera a Emilio Cecchi del 29 dicembre 1936, in LEONCINI 2000b, p. 36): il primo rilievo si riferisce a *Messico*; il secondo ad un passo di *Corse al trotto.* Sembra qui che la *auscultazione* sia un modularsi interno della *lettura* secondo una correlazione dinamica tra interprete e testo che evidenzia il *senso* («leggeramente» è una ripresa dantesca, col significato di «movimento agile e veloce»: cfr. *Inf.*, XVIII, 70).

continiana concomita con la «domanda» e con il «dialogo» di Gadamer:

> l'appello del testo 'sorprende' il lettore, quasi costringendolo a un rivolgimento, a una risposta che lo 'segna', non superficialmente…l'ermeneutica gadameriana privilegia il modello del *dialogo*, nella sua struttura di domanda e risposta (Galanti Grollo 2009, p. 210).[9]

D'altro canto, sul versante dell'«espressione» e della «comunicazione», nell'ottica di Merleau-Ponty, «l'esperienza della lettura e della comprensione di un testo letterario […] viene […] privilegiata sul momento creativo della scrittura […] Il luogo in cui un romanzo risulta espressivo non coincide con il lavoro geniale dell'autore […] ma pare risiedere nella comunicazione che viene a costituirsi tra chi legge e chi scrive» (Dreon 2007, pp. 98-99). Il soggetto-lettore, l'esperienza della lettura diventano elementi interni alle valenze espressive di un testo letterario. Il senso del testo si costituisce secondo una aperta e costantemente riformulabile esperienza dialogico-relazionale. Come scrive Filippo Secchieri «Quanto più l'opera […] ambisce a dichiararsi *aperta*, tanto più abbisognerà della fattiva cooperazione del lettore», per cui gli si dovrà accordare «la possibilità […] di oltrepassare la letteralità del testo e quasi di riscriverlo. La notoria ipoteca solipsistica perde vigore, cedendo il passo al riconoscimento dell'alterità quale fattore propulsore dell'invenzione letteraria» (Secchieri 2010, p. 57). La dinamica tensiva testo-lettore mentre rinvia ad un significato relazionale del testo,che si realizza di volta in volta nelle articolazioni della circolarità domanda-risposta-domanda, sottrae il lettore all'arbitrio del soggettivismo solipsistico, trasformando la soggettività esistenziale in soggettività etica in quanto ermeneutica. Perciò, rifacendoci ancora a Secchieri, «il lavoro interpretativo, sciolto da obbedienze disciplinari, e recuperato nella sua preminente caratterizzazione antropologica» costituisce un'«esperienza estrema […] che "reperisce" e *costruisce* soltanto nel corso della sua processualità risorse, strategie e metodi di lettura, desumendoli da un'incessante adesione interrogativa alle fisionomie dei propri oggetti di studio» (Secchieri 2012, p. 38); «l'ermeneutica letteraria […] è allora l'acuita, mai intermessa percezione del fondamento relazionale del senso letterario e degli oggetti testuali che, mediante il divenire di una lettura, lo producono» (Secchieri 2012, p. 32). Ciò implica il reciproco «mutuarsi» di letteratura ed esistenza:

> la storia della metafora *quasi* non si distingue dalla storia dell'umanità […] altre vite si celano nella vita, altri mondi nella porzione di mondo che abitiamo, usandone ed essendone usati […] nell'uso, attivo o subìto, è lungi dall'esaurirsi la possibile esperienza del mondo. L'empiria dell'esperito è infatti lo scenario che la letteratura mutua dall'esistenza, modificandone assetti e contenuti: una modificazione che […] sostituisce alla oggettiva cadenza della fattività la ritmica inopinata di un *fare come se* (Secchieri 2012, p. 44).

Il radicamento esistenziale dell'«evento della lettura», nelle interfacce del testo e del lettore, e secondo un'etica della acquisizione ermeneutica, viene evidenziato da Ezio Raimondi quando, ad esempio, si chiede:

> Dove siamo quando leggiamo? In quale tempo e in quale spazio ha propriamente luogo il singolare, fragile evento della lettura? Qual è lo statuto della nostra soggettività mentre sul libro, di frase in frase, si mobilitano insieme l'orecchio e lo sguardo, l'immaginazione e la voce? (Raimondi 2007, p. 7).

E quindi viene esplicitato nei termini dell'identità e dell'alterità, della «risposta» che mette in gioco «colui che risponde», trasformando l'estetica in etica ed il lettore in persona:

> Leggendo, nella mia soggettività rappresento anche un altro soggetto, quasi «due in uno» sperimento la mia stessa identità come movimento e tensione verso l'alterità e la differenza. Ed ecco allora la comprensione nella separazione, con la responsabilità di una risposta tale da mettere in gioco anche colui che risponde. Qui certo appare chiaro che l'estetica dell'interprete o dell'esecutore deve convertirsi in un'etica. Se il senso dell'opera sta nella risposta del lettore, se il lettore è responsabile del suo divenire e del suo rinnovarsi, egli deve insieme conservare quel senso nella sua integrità di soggetto, nella sua differenza che non può essere violata proprio perché vi si incarna una persona (Raimondi 2007, pp. 18-19).

9. Inoltre: «la domanda che l'interprete pone al testo è già una risposta alla domanda originaria: all'inizio sta invece la domanda che il testo ci pone […] per rispondere a tale domanda che ci è posta […] dobbiamo cominciare a nostra volta a domandare. Cerchiamo di ricostruire la domanda di cui il testo trasmesso storicamente sarebbe la risposta. Di qui il primato ermeneutico della domanda, dal momento che "ciò che stimola la comprensione deve essersi già prima fatto valere nel suo essere altro. Ciò da cui il comprendere comincia…è qualcosa che ci interpella. Questa è la suprema di tutte le condizioni ermeneutiche"» (p. 211) (Gadamer 1995, pp. 379, 431, 304, 349).

Il trasformarsi, sul piano del lettore, dell'estetica in etica, è connesso al fatto che la letteratura è un «luogo della molteplicità»:

La nostra identità non è se non questa armonia precaria e finita, sempre ipotetica [...] E la letteratura è certo uno dei luoghi di questa molteplicità [...] nel momento in cui si colloquia con l'io di una poesia o con il personaggio di un romanzo è come se lo si chiamasse a diventare parte di sé [...] la riflessione sul lettore mette in forse la nozione stessa di un'esperienza puramente estetica (RAIMONDI 2007, pp. 50-51).

La «molteplicità» è un tratto qualificante della «verità del testo»:

La verità inscritta in un testo si rivela così un potenziale che cresce nel tempo [...] nell'incontro [...] con la realtà vivente dei lettori, con la loro storia plurale [...] se l'evento della lettura è l'incontro di due solitudini, ognuna di esse è popolata da una molteplicità [...] di voci e di ombre [...] lungo la trama temporale cui è inevitabilmente legata anche la nostra ricerca di senso nelle parole del passato (RAIMONDI 2007, p. 39).

Per cui, come riconosce Martha Nussbaum, «chi ha esperienza della letteratura vive indirettamente molte vite diverse» (RAIMONDI 2007, p. 55). La potenzialità molteplice, plurale della lettura è ricondotta alla responsabilità del lettore: «con la consapevolezza della sua funzione primaria all'interno del testo, della cui forza vitale è responsabile... egli non può confondersi con l'acquirente di un oggetto di consumo o con il cliente di un grande magazzino». Per il fatto che, come dice Josif Brodskij

la parola letteraria ha la proprietà di fondere insieme semantica e fonetica, di aprire...spazi inusitati di senso tra il possibile dell'immaginazione e le sofferte certezze del reale, attraverso le mediazioni necessarie di un lettore diviso, mentre attende al proprio compito, tra il mondo della sua vita quotidiana e lo spazio sospeso del mondo della parola [...] nello scrittore come nel lettore «estetica è la madre dell'etica» e l'esperienza della lettura [...] costituisce la migliore «polizza di assicurazione morale di cui una società può disporre in quanto educazione all'altro nella sua distinzione e nella sua privatezza, attenzione acuita alla sofferenza della «umana diversità e perversità» (RAIMONDI 2007, pp. 61-62).

Questo percorso di Raimondi attraverso l'identità e l'alterità, l'estetica e l'etica, riconduce all'interrogazione sul fenomeno della lettura:

i problemi della vita restano insolubili finché si pensa di coglierli alla superficie: essi devono essere afferrati in profondità. Forse leggere ed interpretare significa veramente attingere faccia a faccia con il volto percettibile di un testo la sua «cosa interna», il suo progetto di colloquio nel flusso dell'esperienza e dell'esistenza (RAIMONDI 2008, p. 31).[10]

Le medesime istanze dinamico-correlative sottendono in Raimondi il nesso filologia-ermeneutica, incentrato, in tutta la prima parte de *Il senso della letteratura* sul lavoro filologico-critico di Gianfranco Contini. Prendendo avvio dall'edizione del '39, coeva ai primi «esercizi di lettura», delle *Rime* di Dante, Raimondi coglie in Contini delle affinità con Bachtin:

Si poteva così sperare di ricostruire alcuni «nessi mnemonici originari», senza l'illusione di una lettura totale e di aberrante solipsismo e con l'appello, invece, a una «certezza» nel senso per esempio vichiano del termine... da Vico a Humboldt la filologia intellettuale di Contini suonava a sorpresa vicinissima a Bachtin, allo studioso fuori da ogni scuola... con la sua riflessione sui contesti lontani del tempo grande, a contatto dei quali l'opera «aumenta» di significato, ridonda di nuove dimensioni semantiche facendosi traccia, eccedenza della visione, attraverso correnti profonde di risonanze collettive...quanto più l'interpretazione letteraria si stringe al centro dinam-

10. Cfr. come il rischio di una insignificanza della letteratura in ambito etico-esistenziale, ma anche socio-politico, costituisca «Il grande tema di retrogusto adorniano che attraversa tutta l'opera di Steiner», secondo la formulazione di PICCIOLI 2006, che evidenzia in Steiner il senso di una «impotenza della cultura. Di tutta la cultura che non ha saputo impedire la barbarie nel cuore più colto dell'Europa»; per cui «simpatia per la cultura» e «indifferenza per l'umanità» potrebbero essere facce della stessa medaglia. (MANCINI 2007, pp. 15-31). Per quanto concerne il nesso tra letteratura, esistenza e politica in Contini, interessante il recentissimo contributo di CONTORBIA 2010, pp. 31-37: dove *Serra e l'irrazionale* (1948), ristampato in G. CONTINI 1972, è collegato a G. CONTINI 1981: «La singolarità del titolo del saggio su Serra (che sottraeva a priori la memoranda *quete* ai territori di pertinenza della critica delle strutture formali) trova proprio nell'articolo *Sul cosiddetto problema dei giovani* la sua radice vera: la trova, anche, più precisamente, nella dialettica relazione tra "razionale" e "irrazionale" che all'"ultima generazione" è dato condividere con Serra non meno che con la generazione che può dirsi "penultima" (quella dell'autore di *Serra e l'irrazionale*). Nessi e scarti tra le due fasce finitime sono misurati da Contini sulla base di due diverse pietre di paragone: il "problema d'un'azione 'oggettiva', prima [...] la "cultura dei giovani", poi» (pp. 36-37). Cfr. precedentemente P. LEONCINI 1997, pp. 79-133; e DE MATTEIS 1994a. Gli scritti politici e politico-letterari di Contini sono raccolti, oltre che in *Pagine ticinesi* (dove presenta spiccato interesse *La letteratura, la libertà*), anche in CONTINI 1994.

ico della lettura…tanto più essa ha bisogno della filologia (CONTINI 1994, p. 38).

Su questo piano, Raimondi rileva, in Contini, il nucleo centrale del nesso tra scienza ed ermeneutica:

> l'attitudine della conoscenza filologica [definisce] il proprio rapporto con il pensiero scientifico entro una filigrana flessibile e plurivalente di differenziazione e di correlazione […] Ma come dimostra benissimo l'esempio di Contini, col suo monito contro l'enfasi del metodo che si cristallizza in ideologia, l'oggettività scientifica […] non può non scoprire l'inquietudine del proprio limite di certezze totali. La spiegazione resta […] irriducibilmente ipotetica, e lo sforzo interpretativo che si oggettiva e si istituzionalizza in argomentazione critica,con l'aspirazione al consenso e alla discussine di una comunità di lettori – quasi la *discussion à plusieurs* di Ricoeur – si identifica e si avvalora nell'approssimazione di un compito infinito (CONTINI 1994, p. 39).

Perciò, la «verità» delle «certezze parziali» può trovare «possibilità di convalida e di crescita, i significazione» nel «rapporto con l'altro». L'alterità diventa componente interna e dinamica della «verità»: così l'estetica della parola si integra e si adempie nell'etica del lettore (CONTINI 1994).

Secondo la «filosofia-filologia» di Vico, a cui Raimondi risale ripetutamente come a una delle matrici di Contini, «la critica è […] interpretazione, capacità di dare significato al fatto»: il «fatto» «non significa ontologicamente» ma «collocandosi nel significato, va costruito in una serie […] in quanto il significato nasce sempre dalla possibilità di una correlazione» (CONTINI 1994, p. 50). Quella di Contini, dice Raimondi, è una *critica come capacità filologica dell'interpretazione* (CONTINI 1994), formula che sembra una trasposizione della formula stessa dello stesso Contini: l'*«interpretazione» sarà il riconoscimento della critica di valore puro come variante-limite della critica euristicamente filologica* (CONTINI 1972a, p. 105). In ambedue le formulazioni cogliamo come momento qualificante il nesso filologia-interpretazione. La critica tende ad eclissarsi senza il movente filologico-interpretativo: sia intendendo la critica come «capacità filologica dell'interpretazione»; sia intendendo «l'interpretazione» come «variante – limite della critica euristicamente filologica», la critica, comunque, sembra subordinata rispetto alla centralità del nesso filologia-interpretazione. Come sostengono Giovanni Bottiroli e Filippo Secchieri, la critica è, rispetto al testo letterario, l'estensione di saperi desunti dalle scienze umane e dal loro interno modularsi metodologico. Non che la filologia sia esente da presupposte concezioni del testo: basterebbe riferirsi alla contrapposizione tra il «testo esistente» di Bédier e il «testo ipotizzato» di Contini (POLI 2010). Tuttavia la filologia ha sempre a che vedere con le dimensioni interne, sincronico-diacroniche, della testualità, entro le quali trova un ambito imprescindibile di confronti e di verifiche.[11] Rendiamoci conto, intanto, di quanto la lezione di Contini sia assorbita ne *Il senso della letteratura* di Raimondi, a proposito della «logica dell'ermeneutica» e dell' interprete «interno» al testo. Raimondi inserisce Contini in una linea Schleiermacher-Schlegel-Dilthey:

> l'ermeneutica si occupa […] di anomalie e di accidenti, anche quando tende a processi di regolarità e di analogia…un grande storico come Marc Bloch [sostiene] che la critica delle testimonianze costituisce un discorso filologico […] nell'anno 900 Dilthey avrebbe scritto un saggio famoso sulla formazione dell'ermeneutica dove riscopriva Schleiermacher e, attraverso questi, Friedrich Schlegel, in quelle pagine la logica dell'ermeneutica, che in questo caso è tutt'uno con la filologia, veniva a definirsi una sorta di insieme di induzioni, analisi, composizioni e comparazioni, in parte simile alla spiegazione che avviene nel mondo scientifico,ma nello stesso tempo differente, poiché l'oggetto è sempre intimamente legato a un interprete che non è fuori ma, in un certo senso, dentro il testo. Il paradosso dell'interprete, come avrebbe rilevato poi Contini, consiste da una parte nello stabilire una distanza rispetto all'oggetto e dall'altra nell'averlo davanti a sé ed esserne in qualche modo parte reattiva. Da questo involucro, da questo circolo non riusciamo a scioglierci: questa è la scientificità e nello stesso tempo la non scientificità del testo nel momento in cui diventa lettura, né esiste testo che non debba diventare lettura per essere riconosciuto come tale (RAIMONDI 2008, p. 53).

La concomitanza di «scientificità» e «non-scientificità» si gioca dunque sul versante della lettura. Ciò richiama da un lato la categorialità crociana, insensibile al piano della lettura; dall'altro il primo Novecento anticrociano di Serra, De Robertis, Cecchi, dove il fattore-lettura diventa l'elemento fondante dell'approccio critico,non ancora sostenuto da mediazioni scientifico-strumentali. Perciò, allo «strapiombo» soggettivistico-identitario di Serra, al «bisogno di totalità», di «quiddità» di «realizzazio-

11. Cfr. LEONCINI 2009, pp. 74-91, a proposito della ristampa, in appendice, di CONTINI 1933; nonché CONTINI 1949, pp. 337-348; e CONTINI 1988, pp. 319-334; SEGRE 1999, pp. 137-152.

ne», alle domande esistenziali forti rivolte alla letteratura in un'epoca di trapasso e di spaesamento,[12] conseguono l'assolutizzazione formalistica da parte de «La Voce» di De Robertis (il «frammento»); l'istanza etica di Cecchi, che gli permette di evitare i rischi del formalismo letterario, virando, dal coinvolgimento vociano nella contemporaneità, ad una concezione della letteratura intesa come serbatoio di una visività figurale classica, che, mentre la sottrae all'invischiamento in una storia inadempiente (la guerra, la dittatura, la fine dell'illusione liberale), ne conferma la dimensione etica e conoscitiva.[13] In questo contesto, la mediazione metodico-disciplinare della filologia (che deve ancora commisurarsi con la linguistica saussuriana) introdotta da Contini negli anni Trenta, «salva» la lettura dagli scompensi o dalle derive del «gusto» e del formalismo, qualificando la lettura come priorità ermeneutica rispetto alla dimensione dello scientifico. Sul versante filologico, non conta un metodo univoco, ma una «variazione» del metodo; conta la funzionalità del «criterio nuovo», della «proposta».[14] Leggiamo:

> Vorrei per esempio presentare nella laurea[15] come un paesaggio di variazioni di metodo; per ogni testo affacciare un criterio nuovo. S'immagini la fortuna che avrò a presentare i testi ricostruiti come una serie di «proposte» (Leoncini 2000b).[16]

Sul versante critico, Contini scriveva a Cecchi, nella lettera incipitaria del carteggio: «Ricordo i giorni in cui la Sua arte mi viveva come qualcosa di proposto a essere risoluto: nodi da districare; ricordo i guadagni che ci ho fatti, e La ringrazio» (Leoncini 2000b, p. 3).

La «proposta» nasce dal «lasciarsi vivere» dal testo: è la fertilità ermeneutica della lettura, che può richiamare Gadamer, quando scrive: «…l'essenza dell'opera risiede nel fatto che essa diviene un'esperienza che modifica colui che la fa» (Vattimo 1983, p. VIII); oppure «Chi vuol comprendere dovrà mettersi con la maggiore coerenza possibile in ascolto dell'opinione del testo… Chi vuol comprendere un testo deve essere pronto a lasciarsi dire qualcosa da esso. Perciò una coscienza ermeneuticamente educata deve preliminarmente essere sensibile all'alterità del testo» (Gadamer 1995, p. 316).

Nello stesso 1932, a proposito di Ferdinando Neri, Contini scrive:

> In sede scientifica egli esclude ogni analisi che non sia ridotta a puro strumento; gli piace affondare la mano nel folto della materia; uno studio filologico è una sezione avanzatissima che mostra un'infinità d'elementi anatomici; un esperimento di complicatissima chimica organica… Ma il dato non è dissolto: se mai ricomposto. Il «taglio» del Neri comporta in numeri vie. E, in fondo, il metodo che egli segue è ben piuttosto quello delle equivalenti possibilità che dell'univoca verità… Più che uno studio «oggettivo» e in sé sicuro, guidante a uno stabile risultato, questo è un orientamento, un modo di vedere un ago che *segna* nel mare della bibliografia sull'argomento (Contini 1947, pp. 251-252).

La «riduzione» *analitica* dello strumento scientifico (che significa privilegiare il nesso ermeneutico ipotesi-verifica); l'«esperimento» come avventura; il «dato» non dissolto, ma ricomposto; il «metodo» delle «equivalenti possibilità»; il fattore «orientamento», «modo di vedere», sono tutti elementi che si configurano sul terreno delle istanze ermeneutiche. Se ci riferiamo ad una lettera a Cecchi del '34, riguardante Gargiulo, notiamo lo stacco compiuto da Contini rispetto al «gusto», e la scelta di porsi all'interno del «lato attivo, storico, magari tumultuoso e mobile di uno scrittore». Leggiamo:

> Dissento quasi sempre dalle sue precise indicazioni, ossia dal suo gusto; il quale «porta» piuttosto sulle forme chiuse, sull'oggetto raggiunto nel piano della realtà e consegnato, e perciò, novanta per cento, sulle sintesi provvisorie e di maniera, e segna con fievole attenzione il lato attivo, storico, magari tumultuoso e mobile, d'uno scrittore (Leoncini 2000b, p. 10).[17]

Sono dunque i fattori della «proposta», della «variazione di metodo», del coinvolgimento nel *farsi* testuale, della funzione «strumentale» della dimensione scientifica, a costituire la *lettura* di Contini,[18]

12. Cfr. Leoncini 1968, pp. 69-98, che costituisce una rilettura della monografia serriana di Sandro Briosi.

13. Cfr. Leoncini 1968, p. 95 per quanto concerne il rapporto Serra-Cecchi.

14. Cfr. Poli 2010, pp. 30-31, 65, circa il nesso ipotesi-proposta, in Contini.

15. Contini discute la sua tesi di laurea, con Gino Bottiglioni, il 3 luglio 1933, all'Università di Pavia.

16. Lettera di Contini a Cecchi del 12 novembre 1932, p. 5.

17. Lettera di Contini a Cecchi del 26 giugno 1934, p. 10.

18. Cfr. Contini 1970, pp. 409-410, *passim*; corsivo nostro: «Nel lettore di Dante, come di ogni altro autore, converrà riconoscere questa periodicità fra l'abbandono all'incanto dell'e-

che sottrae l'approccio testuale sia all'apriorismo crociano, sia allo spaesamento serriano, sia ai formalismi derobertisiani o ai viraggi cecchiani verso la visività classica. Raimondi, riconoscendo a Contini «un'acutissima coscienza gnoseologica della scientificità parziale, comunque irrinunciabile nell'operazione filologica, dovendo essa stessa essere parte integrante del rapporto con un testo, se si vuole un rapporto pieno e umano» (RAIMONDI 2008, p. 55), si apparenta alla «formula» di Giovanni Nencioni circa il lavoro interpretativo continiano, inteso come una «scienza ermeneutica argomentata linguisticamente» (NENCIONI 1990, p. 198) (la linguistica saussuriana divenendo, quindi, la scienza preferenziale per Contini).

La critica, nella sua assunzione da saperi precedenti, sembra debba essere subordinata all'asse fondante filologia-interpretazione. È la filologia stessa, d'altro canto, che nel suo ineludibile tendere all'interpretazione[19] implica il passaggio attraverso la «vasta enciclopedia del sapere contemporaneo»: ma passare attraverso il sapere è diverso dal porre il sapere come aprioristico ed adottarlo come approccio critico:

> Ma è certo che quanto più la filologia scopriva che i fatti non sono soltanto fatti, essendo continuamente problemi [...] tanto più essa, in linea con le intuizioni di Contini, si muoveva nell'area della vasta enciclopedia del sapere contemporaneo [...] in fondo, come è possibile tenere distinto questo tipo di discorso da ciò che chiamiamo riflessione ermeneutica se alla riflessione ermeneutica diamo degli oggetti, dei compiti specifici, se dall'ermeneutica generica passiamo, come voleva Szondi e in parte anche Jauss ed altri, a una vera e propria ermeneutica letteraria, che però [...] tenga conto che ciò che è scritto fa parte di un sistema più ampio? (RAIMONDI 2008, p. 56).

Se la filologia scopre di dover commisurarsi col «sapere contemporaneo», d'altro canto quell'ermeneutica specifica e non «generica» che è l'ermeneutica letteraria, implica, sul terreno della lettura, un soggetto responsabile, un soggetto che sappia mettersi in gioco.

Sono sintoniche ai rilievi di Raimondi le individuazioni di Filippo Secchieri, il quale configura la dimensione del filosofico nella «ricerca interrogativa», opposta alla «applicazione ostensiva di saperi e tecniche preesistenti» che tende ad una «ricerca di soluzioni» non commisurabile con la dimensione stessa del letterario:

> l'attuazione di una sinergia tra il pensiero filosofico e quello letterario rappresenta forse la *porta stretta* da individuare e varcare per *dis-togliere* l'esercizio critico dalla sindrome... originata dalla diffusa applicazione di saperi e tecniche preesistenti: soltanto così sarà possibile riportare in luce la sovente misconosciuta radice interrogativa [del letterario]. Poiché la peculiare *risposta* del critico anzitutto consiste nell'assecondare e, prestandogli voce,nel rilanciare l'insieme delle domande che scaturiscono dai testi , vale a dire nella ricerca di una sintonia che nulla ha in comune con una ricerca di soluzioni (SECCHIERI 2006, p. 397).

Ed aggiunge:

> Sempre provvisori, i contenuti di «verità» di una lettura [...] si manifestano tra le righe costringendo l'interprete ad un esitante andirivieni tra la materialità letterale della scrittura e lo spettro imponderabile delle sue risonanze immediate e remote [...] la lettura *non sta in riga*; eccede il lineare [...] Sorge di qui la *minaccia preziosa* che accompagna il realizzarsi di ogni atto di lettura [...] non si può fare a meno di chiedersi se un discorso coerente intorno all'attività primaria del leggere possa davvero sperare di serbarsi indenne dalla fascinazione dell'ossimoro, ossia ritenersi pago di *una* verità [...] senza trasformarsi in una più o meno sottile elusione del proprio oggetto [...] Non c'è terra ferma, leggendo [...] È infatti da un leggere che interpreta [...] che nascono il pensiero e, quindi, le parole. Nonché [...] i fatti stessi, la loro intrinseca sostanza

secuzione e l'acclaramento penetrante della lettera [...] Tuttavia l'alternativa "o si legge o si commenta" non costituisce una fatalità angosciosa e conturbante. Che l'osservazione influisca sull'oggetto dell'osservazione, non si vede perché dovrebb'essere più scandaloso nelle cosiddette [...] scienze dello spirito di quanto non sia quelle della natura [...] Ora, l'epistemologia del primo ramo delle scienze non è poi talmente remota da quella dell'altro ramo. Anche la linguistica moderna [...] si fonda su una sorta di principio di indeterminazione: il postulato di Saussure secondo cui una proposizione di linguistica o appartiene alla linguistica diacronica [...] o appartiene alla linguistica sincronica [...] lo sforzo centrale della linguistica moderna [...] si manifesta non puramente nell'alternare [...] bensì nel collegare quei due piani, interpretando i termini dell'uno in chiave dell'altro; così è indubbio che la più moderna critica dantesca consista in un avvicinamento della linea espressiva e, per così dire, esecutiva e della linea esegetica e sistematica, interrompendo la prima per stabilire connessioni col secondo ordine e *ritornando alla lettura diretta con questo sottofondo di esperienze*».

19. Cfr. CONTINI 1992, p. 21: «La filologia in quanto tale è agnostica rispetto alla materia trattata, e questo agnosticismo deve penetrare il filologo nel senso che egli ha da compiere la ricerca positiva dei fatti, senza cernere a priori fatti interpretabili e fatti inutilizzabili, ma dall'essere filologico il procedimento segue forse di necessità che ivi è filologia fine a se stessa?».

controfattuale messa a nudo ed estremizzata dalla parola plurale del testo (SECCHIERI 2006, p. 405).

Riferendosi alla referenzialità metaforica di Paul Ricoeur, Secchieri ritorna alla essenza *altra* del testo:

> c'è testo appunto perché c'è dell'altro [...] Anche *lo stesso*, nel testo, non è mai identico a se stesso [...] la referenza testuale è [...] per sua natura ulteriore: differimento infinito, costruzione metaforica, come ha insegnato Ricoeur, *e non* immagine conforme (SECCHIERI 2006, p. 411).

Su questa linea, Secchieri non può non riferirsi alla nozione stessa di *soggetto*, ai «ruoli identitari coinvolti nella condotta ermeneutica»; alle «istanze relative alla centralità [...] del soggetto» (SECCHIERI 2006, p. 412) che si commisura sull'esigenza di «spingere il movimento dell'interpretazione sino a mettere in crisi la resistenza inerziale dei metodi» (SECCHIERI 2006). Il «metodo» a cui si riferisce qui Secchieri è la metodologia come articolazione interna dei «saperi preesistenti», per cui si ritorna all'ambito della «scientificità», alla sua ineludibilità, ma anche al suo dover essere funzionale alle istanze interpretative. Tra l'ambito istituzionale, disciplinare, della filologia e l'ambito istituzionale, disciplinare della critica, è certo il secondo ad essere meno declinabile in termini ermeneutici, e il più resistente in senso aprioristico-concettuale. Come osseva Giovanni Bottiroli, se c'è «il primato del metodo rispetto all'oggetto» (BOTTIROLI 2006, p. 189), ciò significa non già la funzionalità ermeneutica, ma, al contrario, «l'indifferenza per la diversità degli oggetti» (BOTTIROLI 2006), «se si accentua unilateralmente l'importanza del metodo, si è facilmente portati a trascurare la differenza di complessità tra gli oggetti» (BOTTIROLI 2006, p. 190).[20] Gli aspetti condizionanti del metodo come metodologia generalizzante desunta dai «saperi precostituiti» e come indifferenza per la diversità e la complessità degli oggetti, costituiscono i punti deboli dello scientifico. Come sostiene Gadamer nelle righe conclusive di *Verità e metodo*

> la sicurezza fornita dall'impiego di metodi scientifici non basta a garantire la verità. Ciò vale in particolare per le scienze dello spirito, ma non significa diminuzione della loro scientificità, bensì invece la legittimazione della pretesa di particolare significato umano che da sempre esse avanzano. Che nella conoscenza di esse entri in gioco l'essere stesso del soggetto conoscente è un fatto che indica in realtà i limiti del «metodo» non quelli della scienza. Ciò che non è dato dallo strumento del metodo, deve invece e può essere realizzato attraverso la disciplina del domandare e del ricercare che garantisce la verità (GADAMER 1995, p. 559).

L'entrata in gioco del «soggetto conoscente» rivela il limiti «dello strumento del metodo», non già della scienza,il cui «significato umano» dev'essere recuperato nella «disciplina del domandare e del ricercare», che può costituirsi come il nucleo etico, il raccordo tra scienza ed ermeneutica; ovvero, come l'elemento qualificante di quella «scienza ermeneutica» di cui dice Nencioni a proposito di Contini. Se il «soggetto conoscente» è il lettore, ritorniamo all'«enfasi del metodo che si cristallizza in ideologia»; alla lettura come al «centro dinamico» dell'interpretazione, di cui dice Raimondi; ritorniamo al movente della «domanda» (della «proposta» e della «ipotesi» per Contini); alla priorità della filologia sulla critica (la critica come «capacità filologica dell'interpretare» di Raimondi; o la «critica euristicamente filologica» di Contini); e, in definitiva, all'etica dell'interpretazione. Si tratta di elementi che si connettono, nel Contini di Raimondi, alle istanze della «movimentazione», sottesa dall'«amore della verità» e della «dinamizzazione» (CONTINI 1992, p. 17), che aggiungono una nuova sequenza in ambito ermeneutico, quella di anticipazione-verifica-ripresa:

20. Circa il nucleo fondamentale del metodo, cfr. il nesso di matrice heideggeriana *precomprensione, comprensione, interpretazione* (BOTTIROLI 2006, pp. 355-356); e i rilievi, decisamente innovativi, di AUGIERI 2010: «L'ermeneutica comprende la fenomenologia dell'intenzionalità parlante dell'autore nel testo, altrimenti ci si fermerebbe alla registrazione, al puro compito di descrivere il fatto normativo, continuato, confermato e regolare, grammaticale, insomma, della scrittura pure creativa, senza bisogno di interpretarlo: il formalismo descrive, dunque, ciò che è sistematico e strutturale nel testo, così come descrive Jakobson "bravo" nell'analizzare positivisticamente la lingua poetica, ma non nell'interpretarla [...] se il testo è la tela, l'autore è il sarto, insiste Contini, derivando il paragone dallo stesso Proust, mentre ricorda alla fine del *Temps retrouvé* il lavoro di Françoise nella funzione di sarta» (p. 56): la similitudine *testo-tela // autore-sarto* si riflette, attraverso una circolarità dinamica autore-testo-lettore, nell'acquisizione ermeneutica «dell'intenzionalità parlante dell'autore nel testo»; circa il nesso tra *concetto* e *figura,* da un lato; e *metodo* e *metodologia,* dall'altro, cfr. SECCHIERI 2012, «Tra l'autosufficienza del concetto e la volatilità della figura si registra una profonda differenza di stili relazionali [...] Schematizzando, da una parte troveremo il tendere alla compiutezza del certo, dall'altra la disponibilità al possibile [...] il concetto contravviene alla natura di *mythos* propria di ogni parola. La combatte fino a disperderne l'ingovernabile energia. L'ottimizzazione del percorso compiuto, vale a dire della relazione intrattenuta con la realtà testuale dei segni, è alla base della riduzione del metodo a metodologia» (*Stili relazionali).*

Contini insiste sulla movimentazione, sulla dinamizzazione del testo, e non vi è dubbio che le sue ipotesi implichino un'idea di lettura che [...] si potrebbe avvicinare a quella di Bachtin, con la quale condivide la tensione del percepire «in quanto interpretare». Quando Contini contrappone alla concezione naturalistica di Bédier un'idea di presenza trascendentale, egli ha in mente un'operazione che muove già verso il principio del circolo ermeneutico inteso come attività continua di anticipazione, di verifica, di ripresa, e dunque di movimento che definisce l'esperienza del testo, lo fa vivere attraverso la lettura [...] Se seguiamo questa ipotesi, la dinamica fa parte integrante della prospettiva filologica, il che comporta come prima conseguenza che il *recensere sine interpretatione* non può essere un teorema assoluto, quanto piuttosto un'operazione parziale che necessita di interni correttivi da definire caso per caso (Raimondi 2008, p. 63).

L'esperienza che fa vivere il testo attraverso la lettura come percezione del movimento del testo, rinvia a quella che Raimondi stesso chiama «presenza trascendentale», traducibile come *alterità*. È il senso dell'alterità, infatti, che si manifesta nel seguente passaggio:

Contini avvalorava allora [in *Filologia ed esegesi dantesca*] la concezione del fatto testuale come «monade», figura finita eppure trascendente nella dinamica inesauribile delle sue relazioni e nel prisma lucido di un linguaggio di fitta, essenziale complicazione allusiva, si delineava l'ardua enuresi di una critica verbale in grado sia in «interpretazione gnoseologica alla stregua della resa grammaticale», sia di «nuove ed esasperate auscultazioni della lettera» finché essa non liberi «una traduzione inedita» (Raimondi 2008, p. 84).

Esperire il movimento, il tempo interno del testo, significa commisurarsi con la sua inesauribile alterità; esperire che si innerva nel «linguaggio di fitta, essenziale complicazione allusiva», caratteri tipici della scrittura di Contini. Significa il nesso stile-conoscenza e stile-scienza (Contini 1947;[21] significa l'«auscultazione della lettera» come «abnegazione», come trasformazione, nell'atto di lettura, della soggettività esistenziale in soggettvità ermeneutica, attraverso cui la «lettera» rivela la propria possibile «alterità» (la «traduzione inedita»). Raimondi giunge a sostenere, a conclusione di un profilo continiano che rappresenta l'«ossatura» de *Il senso della letteratura*, che l'esemplarità di Contini è costituita dal collocare la propria indagine nella compresenza antropologica delle «diverse verità». Ciò si connette al fatto che l'originalità i Contini è costituita da un *metodo* (non da una metodologia) che si configura costantemente come *linguaggio (*Leoncini 2000a).[22] Leggiamo:

L'esempio della filologia intellettuale di Contini, la cui ardita esattezza andrebbe sottratta al rischio di un'illuminazione ormai fissa, può anche essere l'ultimo del nostro percorso, con un valore di monito contro l'enfasi del metodo che si cristallizza in metodologia [...] il pensiero ermeneutico, di là dalle acquisizioni, dalle revisioni, dagli accertamenti promossi dalle ragioni interne del suo laboratorio concettuale, non può che svolgersi in una teoria della cultura finalmente a suo agio tra le diverse verità sempre compresenti nell'esperienza dell'interpretare, nella contingenza costitutiva di un sistema composito e variabile. E questa disposizione antropologica nutre un pensiero del simile e della differenza calato nella eterogeneità concreta dei processi d'interazione umana, ove si mobilita la pluralità libera delle coscienze (Raimondi 2008, p. 86).

Il riferimento all'«ardita esattezza» della «filologia intellettuale» di Contini è una «formula» quanto mai pertinente, in cui convergono l'arduo e l'esatto, l'interpretativo e lo scientifico, appartenenti all'ambito rosminiano della «ipotesi» (Poli 2010). Il «rischio di un'illuminazione ormai fissa», poi, è un rilievo sottilmente allusivo: rivela la tendenza ad una acquisizione chiusa in reticoli tecnico-filologici di una «illuminazione» che non può «fissarsi» senza contraddire il significato stesso di «illuminazione» (Contini 1992, p. 27). Si tratta di elementi che, sottraendo il procedimento continiano alle metodologie generalizzanti, gli conferiscono la mobile, duttile prensilità del linguaggio, in quanto, come dice lo stesso Contini, stile e scienza «fanno uno».[23] Il «pensiero ermeneutico» di Contini implica, per Raimondi, una teoria della letteratura che si estende antropologicamente a teoria della cultura, come

21. «Lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza» (Contini 1947, p. 324); Contini 1970b, s/p: «Il nodo centrale è se stile e conoscenza facciano due oppure uno o più chiaramente se [...] non sia lo stile nella sua globalità a fornire un degno equivalente non già dell'opera d'arte o della sua specifica emozione ma della ricerca storica in cui è situata e attuale».

22. Il nesso tra metodo e linguaggio è già presente in Contini a proposito di Ferdinando Neri (cfr. nota 40).

23. Cfr. nota 59.

pensiero del simile e della differenza. Il riconoscimento di questa estensione teorica, antropologica del «pensiero ermeneutico», innervata nell'esperienza testuale, e non ad essa precedente, in Contini, contribuisce a delineare l'area possibile e specifica dell'ermeneutica letteraria (distinta dall'ermeneutica «generica»), e rende il magistero continiano prossimo a Bachtin (Raimondi: 2008, p. 86). La filologia interpretativa di Contini è una filologia «di confine», una filologia del rischio e dell'azzardo, e non una filologia di uno spazio (e di un tempo) geo-culturale definito, configurato, integro.[24] D'altro canto, l'ermeneutica continiana è motivata da correlazioni disancorate dalla continuità storica (si vedano le nozioni di «medievale» e di «contemporaneo», Roncaglia 1992); e concepita sulla soglia mobile e inquieta tra umanesimo e tecnologia.[25] Raimondi conferma il nesso filologia-presenza in Contini, nonché l'antinaturalismo, lo «storicismo stilistico»:

> Tramontato il mito ambiguo di un'origine da riscoprire e da possedere, può cominciare il dialogo con i volti del passato, che ritroviamo in noi proprio in quanto diversi, garantiti nella loro libertà di ospiti, stranieri, con cui sarebbe violenza atteggiarsi da padroni. Per ripetere una bella formula di Stierle, nel «tempo lento» che è connaturato allo studio della letteratura si impongono la «pazienza del capire e l'inquietudine del capire» (Raimondi 2008, p. 86).

Il «dialogo con i volti del passato, che ritroviamo in noi» si connette all'alterità del testo; la connota nel senso di un'etica della pluralità. Il dialogo, l'auscultazione, il «dato» come «ipotesi di lavoro morale», rivelano il loro risvolto antropologico; implicano il *divenire* dell'uomo («l'uomo non è ma diventa», Contini 1981, p. 19); rinviano al «problema politico» come «problema di educazione» (Contini 1997); e alla «pedagogia» come «dell'azione e nell'azione» (Contini 1997). Ciò richiama il «variantismo» quale «modo dinamico» di vedere «l'opera di poesia [...] come opera umana o lavoro *in fieri*»; come «perenne approssimazione al valore [...] un modo, in senso altissimo, pedagogico» (Contini 1947, p. 233-234).

Il «tempo lento» di Stierle si armonizza col tempo interno del testo, per Contini: che differisce dal tempo psicologico e dal tempo storico, costituendosi come tempo etico, come movimento verso una trasparenza veritiera del senso; movimento che coinvolge così il tempo dell'autore come il tempo dell'interprete, tra i quali il testo rappresenta l'anello di collegamento: per comprendere gli esiti testuali «non è necessaria, se l'atto critico riproduce l'atto creativo, minor "durata" interna di quella occorsa per elaborarli»: dove per «atto critico» non si può che intendere una prassi concreta dell'interpretazione, in quanto modulata sugli stessi percorsi diacronici della testualità.[26]

Bibliografia

Antonelli 1996 = R. Antonelli, *«Esercizi di lettura» di Gianfranco Contini* in A. Asor Rosa (a cura di), *La letteratura italiana,* iv, *La ricerca letteraria,* ii. Torino, Einaudi, 1996.

Antonelli 2000 = R. Antonelli, *La «doppia curiosità» della critica moderna*, in A. Asor Rosa, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio d'un secolo*, Torino, Einaudi, 2000.

Augieri 2006 = C.A. Augieri, *Esperienze di lettura e proposte di interpretazione,* Bari, Laterza, 2006.

Augieri 2010 = C.A. Augieri, *Grammatica della poesia o poetica dell'enunciazione? Per un'ermeneutica della grammatica stilematica in Gianfranco Contini,* «Ermeneutica letteraria», vi, 2010.

Biagini 2001 = E. Biagini, et al., *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci, 2001.

Biagini 2010 = E. Biagini *La «critica verbale» degli* Esercizi *e l'interpretazione,* «Ermeneutica letteraria», vi, 2010.

Bottiroli 2006 = G. Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006.

Breschi 2000 = G. Breschi, *L'opera di Gianfranco Contini. Bibliografia degli scritti,* Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000.

24. Cfr. Crotti 2001, pp. 775-803; Crotti 2011, pp. 93-104; Gibellini 1991, pp. 20-21: «la complessità della scrittura è data da un infittirsi degli ammiccamenti, degli scorci allusivi, direi da una vocazione anagogica [...] per cui tutto ciò che dice vale in sé e vale come allusione ad altro. L'ultima prosa continiana si stempera sui ritmi della sua conversazione: è come s'egli attraversasse continuamente la barriera umbratile che separa il visibile dall'invisibile».

25. Cfr. Antonelli 1996, pp. 339-406; Asor Rosa 2000, p. 76 dove Antonelli si riferisce, per Contini, all'«inserzione del fattore-tempo nella sincronia del testo».

26. Per la «durata» dell'«atto critico», cfr. Contini 1981 p. 115, *Perché ho votato per Jenni*; circa il nesso sincronico-diacronico, cfr. Noferi 1970, p. 108: «La diacronia del movimento [...] viene concepita da Contini allo stesso modo di una «struttura» (vale a dire "sincronicamente"): una struttura non statica ma dinamica».

CONTINI 1933 = G. CONTINI, *Il filologo Santorre Debenedetti,* «L'Italia letteraria», 28 maggio 1933.

CONTINI 1947 = G. CONTINI, *Per un comparatista*, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei,* Firenze, Le Monnier, 1947.

CONTINI 1949 = G. CONTINI, *Memoria di Santorre Debenedetti*, in ID. *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, (1949), pp. 337-348.

CONTINI 1968 = G. CONTINI, *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini*, Intervista riprodotta in G. CONTINI 1992 (1968), qui citato, pp. 43-66.

CONTINI 1970a = G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca*, in ID., *Varianti e altra linguistica,* Torino, Einaudi, 1970a.

CONTINI 1970b = G. CONTINI, *Per Roberto Longhi*, «Paragone letteratura», 21, 244, giugno 1970b.

CONTINI 1972a = G. CONTINI, *Il metodo di Roberto Longhi*, in ID, *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972a.

CONTINI 1972b = G. CONTINI, *Altri esercizi,* Torino, Einaudi, 1972b.

CONTINI 1981 = G. CONTINI, *Sul cosiddetto problema dei giovani*, «Cultura e azione», 7 marzo 1945, ristampato in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, Bellinzona, Salvioni, 1986 (1981).

CONTINI 1988 = G. CONTINI, *Santorre Debenedetti nel centenario della nascita*, in ID. *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 319-334.

CONTINI 1992 = G. CONTINI, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di A. RONCAGLIA, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.

CONTINI 1994 = G. CONTINI, *Domodossola entra nella storia*, Domodossola, Grossi, 1994.

CONTORBIA 2011 = F. CONTORBIA, *Una scheda per Contini politico* in *Incontri con Gianfranco Contini*, Domodossola 2011.

CROTTI 2001 = I. CROTTI, *Per un Contini* mathematicus. *Note sullo stile*, in *Gianfranco Contini tra filologia ed ermeneutica* «Humanitas», 5-6, 2001, pp. 775-803.

CROTTI 2011 = I. CROTTI, *Polivalenze del canone novecentesco in Gianfranco Contini,* «Ermeneutica letteraria», VII, 2011, pp. 93-104.

DE MATTEIS 1994a = C. DE MATTEIS, *Contini politico* in ID. 1994a, qui citato.

DE MATTEIS 1994b = C. DE MATTEIS, *Contini e dintorni,* Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1994b.

DOLFI 2010 = A. DOLFI, *Il teatro di Landolfi,* Roma, Bulzoni, 2010.

DREON 2007 = R. DREON, *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità tra filosofie ed estetiche del novecento*, Milano, Mimesis, 2007.

DREON 2011 = R. DREON, *Questioni e possibilità dell'ermeneutica*, «Ermeneutica letteraria», VI, 2011, pp. 135-150.

GADAMER 1995 = H.G. GADAMER, *Hermeneutik I, Wahrheit und Methode,* Tubingen, Mohr, 1995.

GALANTI GROLLO 2009 = S. GALANTI GROLLO, *La brace ardente e il soffio dell'interpretazione, L'ermeneutica e l'alterità del testo*, «Ermeneutica letteraria», V, 2009, pp. 209-222.

GIBELLINI 1991 = P. GIBELLINI, *Prefazione* a G. CONTINI, *Amicizie*, Scheiwiller, 1991.

LEONCINI 1997 = P. LEONCINI, *Contini ossolano e ticinese da Rosmini a Capitini*, «Microprovincia», 35, *Omaggio a Contini*, 1997, pp. 79-133.

LEONCINI 2000a = P. LEONCINI, *Tra metodo e linguaggio: la «critica onesta e umana»*, introduzione a *L'onestà sperimentale,* carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini, Milano, Adelphi, 2000a.

LEONCINI 2000b = P. LEONCINI (a cura di), *L'onestà sperimentale,* carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini. Milano, Adelphi, 2000b.

LEONCINI 2006 = P. LEONCINI, 2006, *Ermeneutica* in re: *Contini tra Gadamer e Ricoeur,* in C.A. AUGIERI 2006, qui citato, pp. 343-378.

LEONCINI 2009 = P. LEONCINI *Poesia e filologia in Santorre Debenedetti secondo Gianfranco Contini*, «Microprovincia», 47, 2009, pp. 74-91.

LEONCINI 2011 = P. LEONCINI, *Poesia vita e letteratura nel* Renato Serra (1968), in C. A. AUGIERI, M. GAETANI, *Sandro Briosi dalla critica letteraria alla teoria del simbolo*, («Quaderni di Symbolon», 2), Lecce, Micella, 2011.

MANCINI 2007 = R. MANCINI, *La promessa segreta. Una lettura della* Negative Dialektik *di Theodor W. Adorno*, «Ermeneutica letteraria», III, 2007, pp. 15-31.

NENCIONI 1990 = G. NENCIONI, *Ricordo di Gianfranco Contini*, nel fascicolo di «Filologia e critica» dedicato a Contini, 1990.

NOFERI 1970 = A. NOFERI, *La «visione legislativa» di Gianfranco Contini,* in A. NOFERI, *Le poetiche critiche novecentesche,* Firenze, Sansoni, 1970.

PAOLINI GIACHERY 2011 = N. PAOLINI GIACHERY *Le ragioni dell'ovvio (rileggendo Svevo, Pascoli, Ungaretti, Montale)*, Roma, Edilazio letteraria, 2011.

PICCIOLI 2006 = G. PICCIOLI, *A proposito di "Le silence des livres"*, «La Stampa-Tuttolibri», 2 settembre 2006.

POLI 2010 = A. POLI, *Fede sperimentale. La filologia di Gianfranco Contini,* Antella (Firenze), Areabianca, 2010.

RAIMONDI 2007 = E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007.

RAIMONDI 2008 = E. RAIMONDI, *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni,* Bologna, Il Mulino, 2008.

RICOEUR 1989 = P. RICOEUR, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 151-152.

RONCAGLIA 1992 = A. RONCAGLIA, 1992, *Ricordo di Gianfranco Contini,* in G. CONTINI, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.

SECCHIERI 2006 = F. SECCHIERI, *L'ermeneutica tra letteratura e filosofia,* in AUGIERI 2006, qui citato, pp. 397-419.

SECCHIERI 2010 = F. SECCHIERI, *Il radicale dialogico della parola landolfiana,* in A. DOLFI, qui citato, 2010.

SECCHIERI 2012 = F. SECCHIERI *Configurazioni. Frammenti per l'interpretazione*, Lecce, Milella, 2012.

SEGRE 1999 = C. SEGRE, *Santorre Debenedetti nella filologia di Contini*, in S. ALBONICO (a cura di), *Due seminari di filologia*, Alessandria, Edizioni dall'Orso, 1999, pp. 137-152.

VATTIMO 1983 = G. VATTIMO, *Introduzione* a H.G. GADAMER, *Verità e metodo,* Milano, Bompiani, 1983.

Ricezione e attualizzazione

Fabio Antonio Scrignoli
Università degli Studi di Verona

Abstract La lettura critica dell'opera, il dispiegarsi esegetico della sua storia, è indispensabile alla rivelazione, nel decorso temporale del suo contenuto di verità. È necessaria la posizione di un canone che non si fondi sui concetti regolativi di norma ed autorità, ma su una visione critica del presente. La storia della letteratura è un processo di produzione e ricezione estetica che si compie nell'attualizzazione di testi letterari da parte del lettore che, conoscendoli, si trasforma a sua volta in produttore e del critico che vi ragiona su, ridestandone, oggi, i contenuti di verità assoluti.

Parole Chiave Attualizzazione, Critica, Dialettica, Passato, Risveglio.

Misconoscere l'importanza del lettore nei confronti del testo letterario significa tralasciare il carattere fondamentale della ricezione nella storia della letteratura.

Non soltanto l'opera letteraria, in quanto testo scritto, implica necessariamente un destinatario, ossia un contesto in cui possa essere ricevuta; ma, secondo un'idea tipicamente romantica, non è così fuorviante ritenere la critica dell'opera (quindi il dispiegarsi esegetico della sua storia) indispensabile alla rivelazione, nel decorso temporale, del suo contenuto di verità. La questione, d'altra parte, richiama l'apriori fondativo della percezione umana del mondo: è solo con l'intervento della riflessione umana che l'attività critica può portare allo svelamento del contenuto di verità nella storia della ricezione dell'oggetto letterario. Non si tratta semplicemente della supposizione della superiorità del critico nei confronti dell'autore, bensì dell'affermazione della necessità del lettore in relazione all'opera.

Se Jauss è ritenuto il fondatore della moderna estetica della ricezione, in ogni caso pionieristiche devono essere considerate prima ancora le riflessioni di Kosìk in proposito: partendo dal presupposto dell'interazione reciproca di arte e natura, in cui la prima è definita come produzione del nuovo, ma sempre implicando pure una riproduzione del vecchio, l'opera letteraria si rivela uno dei principali *media* educativi della modernità, in rapporto alla quale fondare un'estetica della ricezione e dell'efficacia è fondamentale per non privare la letteratura della propria funzione sociale. Così sono poste le basi di una simile dialettica:

> Studio il problema uomo e il mondo. [...] Nella dialettica si tratta della «cosa stessa». Ma la cosa stessa non è una cosa qualsiasi, e addirittura non è sempre una cosa: la «cosa stessa» di cui si occupa la filosofia è l'uomo e la sua posizione nell'universo, oppure (il che con altre parole esprime la stessa cosa) è la totalità del mondo svelata dall'uomo nella storia e l'uomo che esiste nella totalità del mondo (Kosìk 1965).

Non dovrebbe suonare retorico adottare un passo del genere come *incipit* ideale per una riflessione sull'importanza del lettore nella storia della letteratura: l'inserimento nel mondo da parte dell'opera presuppone che essa abbia un valore ed un significato certamente in sé, ma che sia anche al contempo necessario il suo dispiegarsi, appunto, «universalmente»; movimento che, solo, d'altra parte, può permetterle di vivificare il proprio stesso contenuto: il dialogico non è semplicemente un momento della riflessione, bensì il suo proprio stile, rimandando ogni qualvolta ad una totalità che la forma e da cui è insieme formata.

Sempre Kosìk:

> La totalità concreta come concezione dialettico-materialistica della *conoscenza* del reale (di cui abbiamo più volte messo in luce la dipendenza dalla problematica ontologica della realtà) significa pertanto un processo inscindibile i cui momenti sono: la distruzione della pseudo-concretezza, cioè della feticistica e apparente oggettività del fenomeno, e la conoscenza della sua autentica oggettività; in secondo

luogo, conoscenza del carattere storico del fenomeno, nel quale si manifesta in modo caratteristico la dialettica del singolo e del generalmente umano, e infine la conoscenza del contenuto oggettivo e del significato del fenomeno, della sua funzione oggettiva e del posto storico da esso occupato all'interno del corpo sociale (Kosìk 1965).

Non solo il movimento esegetico individuale si inserisce naturalmente nell'alveo globale della storia ermeneutica, ma, inoltre, solo a partire dal riconoscimento della portata di validità generale della singola opera si può metterne in risalto la valenza fattiva della stessa, ossia il suo valore sociale e politico. L'idea dell'arte si manifesta nella singola opera d'arte, nella stessa misura in cui, reciprocamente, l'ideale della filosofia si svela nel frammento artistico solo ponendo come necessario il proprio reinserimento nell'orizzonte universale del pensiero. E questo è evidentemente il presupposto su cui la necessità della criticabilità dell'opera d'arte si fonda: il rapporto dialettico tra individuale ed universale come continua rifondazione di senso. A partire da ciò, dal riconoscimento della storicità dialettica uomo-mondo in cui quindi anche l'opera letteraria si inserisce, si afferma la plausibilità della ricostruzione jaussiana della «catena di ricezioni» costitutive dell'insieme delle interpretazioni relative all'opera.

Essa [l'opera letteraria, *nda*] non è un monumento che manifesti attraverso un monologo la sua natura atemporale: piuttosto, come una partitura, essa è legata alla sempre nuova risonanza della lettura, che libera il testo dalla materialità delle parole e attualizza la sua esistenza: parola che deve, nello stesso tempo in cui egli parla, creare un interlocutore capace di intenderla. [...] Storia della letteratura è un processo di ricezione e produzione estetica che si compie nell'attualizzazione di testi letterari ad opera del lettore che li conosce, dello scrittore che si trasforma a sua volta in produttore e del critico che vi ragiona su (Jauss 1970).

Il cosiddetto «orizzonte di attesa» determinato dall'esperienza letteraria di lettori, critici ed autori media quindi, come sostiene Jauss, il nesso evenemenziale della letteratura come successione di eventi (e non si tratta allora di un elemento esterno ad essa od accessorio), ma, inoltre, nel momento in cui è «obiettivato», per rimanere nella terminologia jaussiana, tale orizzonte d'attesa permette di rappresentare *storicamente* la letteratura stessa. Si tratta di dare voce alla significatività insita nell'oggetto letterario, all'idea in esso latente che lo rimandi alla globalità dell'esperienza storico-letteraria; si tratta, in sostanza, di rappresentarlo *formalmente*, nella forma che storicamente gli è più consona.

La continuità della letteratura non è così un vuoto assioma, sovrastruttura preconfezionata di non verificata validità effettiva, bensì un dispiegarsi oggettivo dell'intersezione continua di storia individuale ed universale. Non si tratta, d'altra parte, nemmeno di un continuum pseudologico suscettibile di immedesimazioni approprianti da parte del soggetto senziente, bensì di una catena discontinua, in cui l'analisi obbiettiva del dettaglio deve portare l'opera singola a rivelarsi portatrice di una verità che la trascende, nell'espressione della quale essa stessa si riconnette all'universo ideale dell'arte.

Evidentemente è a questo punto che si pone in primo piano la questione del canone (che, non a caso, fa proprio dell'analisi formale il suo strumento d'indagine privilegiato), che dovrà però venire inteso non secondo un classico modello di giudizio di valore netto, quanto piuttosto come una predisposizione di stile, pur sempre metodo, di valutazione della singola opera all'interno di una globalità di caratteri ed elementi condivisi. Da qui deriva certamente la posizione di un canone che non si fondi sui concetti regolativi di norma ed autorità.

Bloom, partendo da un presupposto induttivo aprioristico, fonda il suo «canone sublime» sul giudizio del «lettore eccellente», suscettibile, in certo qual modo di una, per così dire, aleatorietà di ritorno, nel momento in cui il «genio» diviene il *deus ex machina* invisibile di un processo che, invece, dovrebbe essere manifesto e precisamente determinabile. Così, appunto, Bloom:

Genio è colui o colei che produce opere che non perdono valore nel tempo. [...] Il genio non ha limiti. Il suo apparire non dipende da particolari condizioni storiche, da fattori sociali, economici, ambientali. È unico. [...] Il genio, a mio parere, è stravagante e sommamente arbitrario e, in ultima analisi, è isolato (Bloom 1996).

Ma forse non è il genio ad essere universale, bensì l'idea; ed il suo apparire dipende certamente da particolari condizioni storiche, sociali ed ambientali – essendo mediato da concetti che agiscono a livello fenomenico – salvo distanziarsene, nel decorso temporale della propria storia, per rivelare progressivamente la propria essenza nel regno dei contenuti di verità. Ma se il genio fosse isolato ed assolutamente arbitrario, una qualsiasi fiducia in

tale operazione di vitale importanza sarebbe del tutto infondata; d'altra parte esso è effettivamente universale, e deve tuttavia essere ridestato, affinché il risveglio della verità possa scalfire il torpore della ragione.

Con questo non si vuole né relativizzare il valore di evidenti manifestazioni di genialità nel corso della storia letteraria, né tanto meno, d'altra parte, cadere nel cieco giustificazionismo a posteriori; ma forse proprio la citazione di Borges secondo cui Shakespeare era «tutti e nessuno» (oppure, secondo la rivisitazione bloomiana, «tutto e nulla») dovrebbe far riflettere sul nesso che questa congerie di elementi ha con la già accennata dialettica di individuale ed universale: il genio è, pur nella sua esemplarità, pur sempre un estremo dello spettro di manifestazioni e rappresentazioni possibili di contenuti reali; tuttavia, in esse, il silenzio del contenuto di verità è assordante, e reclama che gli sia data voce.

Molto diversa è la concezione di Curtius, ben lontana dagli estremi individualistici di Bloom, nonché dal pericolo sempre incombente di estendere un giudizio di gusto a norma generale, spesso con risultati non del tutto condivisibili in sede di canone e statuto generale dell'arte. Partendo da concetti di influenza anche socio-politica, Curtius postula una «tradizione» che si fondi sulla visione critica del presente.

La tradizione letteraria è certamente una definizione a posteriori, ma questo, in primo luogo, non deve assolutamente dare adito a speculazioni sulla presunta artificiosità ed opinabilità di tale fondazione: si tratta di proporre una costellazione di elementi che possa avere una validità spazio-temporale il più possibile ampiamente condivisibile; inoltre, tale operazione non significa neppure attuare una museificazione della letteratura, definendone una volta per tutte le opere e gli uomini come numi tutelari della storia letteraria non più soggetta ad interrogazioni e ripensamenti in proposito (stroncandone così, la possibilità di «vivere» oltre).

Il concetto di tradizione deve quindi muovere da una visione «critica» del presente, sempre disposta alla problematizzazione ed allo scandagliamento a fondo, così da rinvenire, nel riproporsi di continue concatenazioni concettuali, la possibilità di ritrovare ogni qual volta la costellazione di idee comuni che sottendono una storia fenomenica millenaria come quella della letteratura. La tradizione non è un insieme di regole e giudizi normativi intoccabili che giace immobile ed imperturbabile nell'empireo dei valori assoluti di «bene» e «buono». Essa è, invece, un modello di ricerca delle idee universali che sono latenti, virtualmente celate nelle opere letterarie singole, al fine di realizzare, in esse, l'unità progressiva, illimitata, assoluta della letteratura tutta. In questo senso, anche se il discorso dovrebbe essere distesamente elaborato, è il legame tra la filologia e la filosofia letterarie: nella loro vocazione alla critica. La visione critica del presente, dunque, come costante riproposizione problematica del dialogo delle parti, in un continuo rapportarsi con l'altro estremo della questione: il passato.

In quest'ottica la *Dialektik im Stillstand* («dialettica in quiete») di Benjamin prevede che il «risveglio» del contenuto di verità dell'opera letteraria si attualizzi nel presente come un «balzo di tigre» mosso dalla volontà redentiva dei frammenti del passato di giungere a piena conoscibilità, attraverso la discontinuità di un decorso temporale che, lungi dall'essere (come già detto) monotona proiezione lineare di inerti dati accumulati, è costellato di luci ed ombre, luoghi spesso seminascosti che attendono di venire illuminati dallo sguardo rivolto all'ieri del critico di domani. Evidentemente, un distacco netto dai concetti di «autorità» e «verità atemporale» è premessa indispensabile: non si può ammettere alcuna intangibilità eterna dei contenuti reali di qualsiasi oggetto letterario, pena la sospensione della predisposizione alla ricerca di quelli veritieri. Ma oltretutto, si ritiene erroneo anche valutare la verità, secondo l'accezione prima tardo-romantica e poi marxista, come «funzione temporale della conoscenza», come se vi fosse naturalmente una proporzionalità diretta tra i due progressi, un necessario ininterrotto perfezionamento della cognizione del vero in relazione all'accumulo di dati gnoseologici. Reca con sé una decisiva contraddizione in termini il postulato del supporre la verità funzione di un avanzamento, per così dire, naturale come la conoscenza (progressione che, peraltro, pur essendo normalmente quantitativa, è ogni qual volta da appurare sul piano qualitativo); tanto più che, in questa accezione, la conoscenza si modella su quel peculiare *Besitzcharakter*, su quel «carattere di possesso» come appropriazione infondata del sapere che per nulla si riferisce alla verità, la quale, in linea di massima, è e rimane «la morte dell'intenzione». A partire da ciò si può provare a formulare un differente rapporto dialettico insito nell'idea di tradizione, utilizzando la definizione benjaminiana, appunto, di «immagine dialettica»:

> Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica

nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti (BENJAMIN 1997).

Vi è, allora, anche e a maggior ragione nell'opera artistica, una sorta di segnatura, un indice che ne custodisce il segreto, il contenuto di verità che può essere svelato solo a patto di rinunciare al decorso lineare ed alla *Einfühlung* («immedesimazione») conoscitiva:

> L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità. In questo adesso la verità è carica di tempo fino a frantumarsi. (E questo frantumarsi, e nient'altro, è la morte dell'*intentio*, che quindi coincide con la nascita dell'autentico tempo storico, il tempo della verità). [...] L'adesso della conoscibilità è l'attimo del risveglio (BENJAMIN 1997).

Lo scopo di un metodo dialettico di lettura dell'opera letteraria è, quindi, la sua attualizzazione, ovvero: lo scopo di una lettura critica dell'opera è la restituzione del suo contenuto di verità. Non, quindi, ripresentazione arbitraria del passato secondo un metro di giudizio odierno che gli sarebbe estraneo, bensì penetrazione del suo originario nucleo significativo, affinché possa rivelarsi nell'oggi, nell'«adesso della conoscibilità». È certamente fondamentale una corretta conoscenza e stima del contesto di riferimento, della situazione storica originaria; ma, fermandosi a questo livello con l'analisi, si rimarrebbe nell'ambito del puro commentario, della glossa generica: compito della lettura critica è ridestare l'opera, nel suo significato più intimo, proprio e quindi anche condivisibile, nella contemporaneità che può non solo conoscerlo ma anche esperirlo, nell'oggi che può essere una nuova origine dell'opera: una rinascita della sua verità. Solo così l'opera potrà essere, pur nella sua originaria purezza, anche nel futuro, attuale.

Per far ciò, però, per prima cosa si deve esautorare il metodo d'indagine storicistico, progressivo e lineare, da qualsiasi pertinenza colla modalità d'indagine: la significatività degli eventi e dei momenti non si lascia riconoscere pressoché mai all'interno di una cattiva infinità temporale, circolare o rettilinea che sia.

> Trattare il passato, o meglio, ciò che è stato non secondo il metodo storicistico, come è stato fatto finora, ma secondo il metodo politico, fare delle categorie politiche delle categorie teoretiche e avere il coraggio di applicarle non solo al presente, nel senso della prassi: ecco il compito: e questa compenetrazione dialettica e presentificazione di circostanze che appartengono al passato è la prova di verità dell'agire presente (BENJAMIN 1997).

Il lettore, come critico letterario, deve attualizzare l'opera passata non con un atto di violenta appropriazione del dato oggetto inerte, ma tramite una presentificazione di essa come fondazione della possibilità di auto-disvelamento.

La verità è tale al di là del fatto che essa venga percepita o meno, ma proprio per questo è necessario porre le basi per la possibilità di questa percezione, purché si tratti non di soggettiva determinazione, ma di manifestazione oggettiva. La riflessione è, in questo, sorella della visione; così il futuro è lo spazio utopico della redenzione del passato, solo a patto che questo possa giungere, nel presente, ad affermare la possibilità della propria leggibilità.

> Il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione. Non sfiora forse anche noi un soffio dell'aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c'è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un'eco di voci ora mute? [...] Se è così, allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come ad ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una 'debole' forza messianica, a cui il passato ha diritto (BENJAMIN 1997).

Solo il lettore può svelare storicamente un'opera come contenuto letterario di verità, perché solo nella lettura è l'opera stessa, libera, a ri-conoscersi una volta ancora.

Bibliografia

BENJAMIN 1997 = W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1997.

BLOOM 1996 = H. BLOOM, *Il canone occidentale*, trad. it., Milano, Bompiani, 1996.

JAUSS 1970 = H.R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, trad. it., Napoli, Guida, 1970.

KOSÌK 1965 = K. KOSÌK, *Dialettica del concreto*, trad. it., Milano, Bompiani, 1965.

Il lettore fra consumo e rifiuto

Carlo Bordoni

Abstract Quale teoria sul rapporto fra lettore e testo risponde meglio al contesto contemporaneo, in cui l'opera letteraria e la sua fruizione risentono notevolmente dei condizionamenti imposti dall'industria culturale e dalla concorrenza – o complementarietà – con la comunicazione per immagini? In particolare, per definire tale rapporto sono ancora sufficienti le teorie e i linguaggi di tipo estetico o piuttosto è necessario ricorrere, in maggior misura rispetto al passato, alla semiotica, alla teoria dell'informazione e alla critica ideologica? Si può ancora tracciare una distinzione fra il lettore del classico o dell'opera di rottura e il lettore dell'opera di consumo dato che essi convivono nello stesso spazio culturale di massa e che l'offerta è molto varia e quantitativamente ingente? Qual è la responsabilità della critica letteraria, dal momento che si divide fra promozione per la vendita e critica accademica limitata al mondo dell'università?

Parole chiave Fruizione dell'opera, Romanzo di consumo, Industria culturale.

Negli anni Ottanta fu realizzata una ricerca sociologica molto interessante, rimasta un punto cardinale nell'ambito dell'analisi del fenomeno della lettura in Italia. Tale ricerca, alla quale collaborai anch'io, fu condotta dall'Università di Trento e curata dal sociologo Marino Livolsi, che mise insieme un gruppo di ricercatori che si occupavano di critica, di analisi sociologica e di letteratura, per realizzare uno studio a più voci e fare il punto sulla lettura. Ne venne fuori un volume che si intitolava *Almeno un libro. Gli italiani che (non) leggono* (1986). «Almeno un libro» sta a significare, come dal titolo stesso, che si considera lettore colui che legge almeno un libro l'anno: una media molto bassa, a ben guardare, determinata a partire da uno standard statistico dell'ISTAT per la definizione stessa del «lettore».

Punto di partenza dell'analisi condotta in Italia è stata la definizione di «pubblico» in campo editoriale: i non lettori sono coloro che non hanno letto nulla nell'arco degli ultimi 6-12 mesi; i lettori saltuari quelli che hanno letto in media meno di 1 libro ogni 2 mesi, i lettori abituali quelli che leggono almeno un libro ogni 2 mesi. Un dato che la dice lunga, se si considera che tuttora circa la metà degli italiani non legge più di un libro l'anno, mentre i lettori «forti», coloro che leggono più di undici libri l'anno, si attestano attorno al 14%. Una percentuale che non si discosta poi tanto dalla media europea.

La ricerca condotta in quegli anni confermava un dato ben noto: che siamo, o eravamo, uno dei paesi che legge di meno in Europa, creando perplessità tra gli osservatori, che speravano si trattasse di un dato relativo al passato, e che potesse solo migliorare. In realtà le cose non sono andate meglio negli anni successivi, salvo ciò che abbiamo letto sui quotidiani proprio in questi giorni: in occasione della Fiera di Francoforte del 2010, l'AIE, l'Associazione Italiana degli Editori, ha reso noto l'indice di lettura e, contro ogni previsione, ha ammesso che, nel periodo osservato dal 2009 al 2010, l'indice di lettura è cresciuto dell'1,1% proprio nel nostro Paese. Mentre in passato, cioè dagli anni Ottanta in poi, eravamo rimasti stabili o avevamo perso terreno. In un momento ricco di alternative alla lettura – dalla televisione al cinema, ai gadget tecnologici, al telefonini *touch-screen*, al computer, all'e-book – l'incremento dell'1,1% dell'indice di lettura ci suggerisce diverse riflessioni: ci troviamo di fronte a un'inversione di tendenza, oppure è un fatto destinato a rimanere isolato? Lo vedremo nel prossimo futuro.

Per avere maggiori elementi di riflessione dobbiamo anche tenere presente un altro dato statistico importante: le vendite in libreria che sono aumentate nello stesso periodo del 2%. Paradossalmente, sono diminuiti dello 0,05% i libri che si stampano, i titoli nuovi. Quest'ultimo dato contribuisce a precisare il significato dei due dati precedenti: da un lato osserviamo che aumentano i lettori, dall'altro che, contemporaneamente, diminuiscono i libri stampati.

Fino all'anno scorso l'Italia era il Paese che stampava più novità editoriali, ma rivolte a un numero minore di lettori, decretando in questo modo la fine

ingloriosa di molti nuovi libri, destinati ad alimentare la catena del recupero della materia prima (la carta), nuovamente ristampata e portata al macero, in un circolo vizioso senza fine.

In quest'ottica è facile intuire le ragioni che mi hanno spinto a intitolare il mio intervento *Il lettore fra consumo e rifiuto.* Il termine «consumo» mi porta a osservare quel tipo di lettura cosiddetta di evasione, che cioè spinge il lettore a uscire da una strada tradizionale, fuori dai testi classici, dalla letteratura ufficiale, e che è comunemente vista come una lettura «inutile». In realtà non esistono letture inutili: tutto ciò che si legge porta un arricchimento, lascia qualche cosa.

Nell'epoca moderna, in quel periodo che va dalla Rivoluzione industriale, cioè dal Settecento ad oggi, la lettura è entrata in una nuova fase. Da allora ci troviamo di fronte a una condizione assai diversa, a una modalità di lettura legata proprio agli effetti della Rivoluzione industriale. All'inizio dell'epoca moderna, infatti, nasce la divisione tra ciò che si legge per imparare o per formarsi e ciò che si legge solo per divertirsi.

Cosa succede nel Settecento? Succede una cosa stranissima, una cosa che molti critici ovviamente hanno già trattato, ma che non è inutile ricordare qui, perché altrimenti non capiremmo qual è la difficoltà che ci troviamo ad affrontare: è la separazione tra un tipo di scrittura, e quindi di lettura, «alto» e un tipo di scrittura e di lettura «basso». Mentre prima della Rivoluzione industriale lo scrivere era, per così dire, indifferenziato, non c'erano distinzioni tra un tipo di scrittura o un tipo di lettura, dal momento in cui incontriamo la cultura borghese, s'instaura una sorta di divisione dei ruoli.

Tra i molti critici che ne hanno trattato, Romolo Runcini, studioso della letteratura di massa che ha dedicato al fantastico molti suoi lavori, ha ben fissato questo termine, cioè il passaggio dal *romance* al *novel*. Questa separazione tra *novel* e *romance* ha fatto sì che la letteratura d'intrattenimento che seguiva gli schemi del *romance*, ricchi di iterazione, personaggi standardizzati, prevedibilità e lieto fine (quasi tutti i *romance* finiscono bene, perché devono dare un insegnamento morale, cosa che invece non è presente nel *novel*), venisse considerata spregevole e quindi dedicata agli incolti. Per cui si è assistito a un doppio livello di produzione, e quindi a un doppio livello di scrittura, da quel momento in poi: il *romance* è rimasto una sorta di corrente sotterranea, rimossa dalla cultura ufficiale, da non citare neppure nelle storie della letteratura, se non in casi assai rari, ed è arrivata fino a noi portandosi dietro questo appellativo di «letteratura povera», destinata all'intrattenimento, in opposizione alla cultura d'élite.

Per questo tipo di produzione letteraria sono state trovate varie definizioni nel tentativo di etichettarla: a parte *romance*, che è il termine classico ma non utilizzato comunemente, in un primo tempo si è parlato di «paraletteratura», perché considerata un tipo di narrativa che sta a fianco della letteratura ufficiale. Ma già chiamarla «paraletteratura» la dice lunga sul fatto che non si tratta di letteratura vera e propria. Oppure «*category*», in riferimento ai generi letterari. Poi si è parlato di «letteratura di massa», e quindi di una produzione creata specificamente per soddisfare le masse. Ora, sappiamo bene che la definizione di massa si adatta a un insieme di persone non ben identificabili, pronte a spostarsi a seconda degli eventi. Elias Canetti, nel dare la sua definizione di massa, ha parlato di quella particolare scarica che scuote le masse ed è di natura strettamente irrazionale. Se produciamo letteratura di massa, produciamo allora una letteratura che non ha grande valore, ma che verrà data in pasto alle masse per divertirle. È necessaria una piccola citazione sulla scuola di Francoforte, perché Adorno, uno dei principali responsabili di questa scuola, quando scrive *Dialettica dell'Illuminismo* con Max Horkheimer (ADORNO 1947), è tra i primi a comprendere che una letteratura di massa è di per sé negativa, una cosa da non sostenere. Adorno la definisce piuttosto «industria culturale» e non cultura di massa, poiché viene prodotta dall'alto, e non certo proveniente dalla massa stessa. Costruita appositamente dall'alto per condizionare le masse, per mantenerle in una speciale condizione di subordinazione.

Oggi non si parla più di letteratura di massa, ma si usa di preferenza una terza definizione, che tiene conto anche del pensiero di Adorno: la letteratura di massa viene prodotta e data alle masse che la consumano e poi la gettano come un involucro vuoto, si parla dunque di «letteratura di consumo».

Infatti quando immaginiamo il romanzo di consumo pensiamo a un fascicolo di poco prezzo che viene venduto nelle edicole, di vago contenuto culturale, che si sfalda facilmente per la fragile rilegatura e che, una volta letto, viene gettato e certo non conservato in biblioteca.

Per condurre un'analisi minimamente critica è chiaro che non possiamo soffermarci solo sull'involucro dell'opera letteraria, così come dobbiamo sforzarci di non etichettare questa produzione, fare distinzioni di carattere aprioristico (letteratura alta/letteratura bassa), ma guardare essenzialmente ai singoli romanzi, ai singoli libri. Perché nel frattempo la divisone tra letteratura alta e bassa ha comincia-

to a scompaginarsi e a perdere, per così dire, il filo della logica. Si sono cominciate a mescolare le carte. Per cui non è detto che tutto ciò che appare sotto l'etichetta di letteratura alta sia effettivamente tale e viceversa.

Chi è il responsabile di questo mutamento? Potremmo individuarlo nella società del nostro tempo, ma in realtà è solo la cultura che cambia. La cultura del secondo Novecento, e ancor di più quella del secolo XXI, è cambiata fondamentalmente, per cui anche i grandi editori di narrativa e del romanzo tradizionale, hanno cominciato a inserire nei loro cataloghi testi che non avevano grande qualità letteraria. Questo è accaduto perché tutta l'editoria segue una logica di mercato, e tende a pubblicare romanzi e saggistica che garantiscano buone vendite.

Per questa banale e ovvia ragione si pubblicano testi di autori «improbabili», attori del cinema, cantanti, calciatori, magari aiutati da *ghost-writers* che non firmano il libro, ma che vengono pagati per dare al testo una forma accettabile dal punto di vista della sintassi italiana. Dietro questo tipo di pubblicazione si muove una sorta di *entourage* comunicativo finalizzato alla promozione del prodotto, che è in grado di decretarne il successo.

Se da un lato il grande editore non pubblica più soltanto romanzi di qualità, ma cerca di garantirsi un vasto pubblico anche con prodotti facilmente vendibili, dall'altro abbiamo le collane di letteratura di consumo che la critica ritiene di valore inferiore e che invece possono nascondere vere sorprese.

In un canale editoriale a parte passa infatti la letteratura di genere, i famosi generi letterari che sono stati duramente condannati da Benedetto Croce: il romanzo giallo, il poliziesco, il *thriller*, l'*horror*, la fantascienza, il *fantasy*, il rosa. Tutta una produzione pregiudizialmente considerata di secondo livello, che si uniforma a uno schema predefinito: la fantascienza tratta del mondo futuro tecnologizzato; il giallo deve contenere un intrigo con uccisioni o rapimenti, dove si va alla ricerca del colpevole; il *fantasy* immagina un luogo inventato di tipo fiabesco con elfi e gnomi, e così via. Sebbene oggi vi sia la tendenza a mescolare i vari generi, a uscire cioè dagli schemi prefissati, certamente i generi letterari rappresentano sostanzialmente ciò che resta del *romance*.

Vediamo ora quali sono le sorti degli eredi del *romance* in termini di successo editoriale.

Già dal '29 la Mondadori, che ha sempre avuto una sorta di monopolio della narrativa di genere, ha iniziato a pubblicare una fortunata collana che si chiamava il «Romanzo giallo». Una raccolta periodica dalla caratteristica copertina di colore giallo (da cui la definizione di «giallo» per tutto il genere poliziesco), destinata a una fascia molto ampia di lettori, dove si pubblica ogni volta un intero romanzo o una raccolta di racconti. Il «Romanzo giallo» era destinato alla media borghesia che si stava impiantando fermamente nella società italiana degli anni Trenta, a quei lettori che avevano una media cultura e volevano divertirsi con il testo, farne un uso di evasione. Proprio questo *target* ha decretato l'enorme successo di questo tipo di pubblicazione. Il fatto che il «Romanzo giallo» fosse periodico lo escludeva dal circuito delle librerie tradizionali, dove approdavano invece i *novel*, e apriva alle vendite in edicola, luogo di distribuzione di periodici; nell'edicola vanno tutte quelle testate che sono registrate come periodico, cioè che escono con regolarità, secondo una sequenza predeterminata.

Qual è stata l'intuizione della Mondadori in quel periodo? Non pubblicare libri veri e propri, ma registrare una testata periodica che s'intitolava appunto «Il giallo Mondadori», o «Il Giallo economico Mondadori», che uscisse in maniera regolare, per esempio ogni quindici giorni od ogni settimana, con l'indicazione di un direttore responsabile, un formato simile al giornale illustrato e delle rubriche. Il libro che andava in edicola non era un vero libro, ma piuttosto una sorta di contenitore di materiali vari, raccolti sotto un titolo allettante. Solo col passare degli anni questa pubblicazione ha assunto una veste sempre più simile al libro, riducendosi di formato, curata nella rilegatura e sempre più simile a un volume da libreria.

Il fascicolo periodico è diventato, infatti, un libro tascabile, ma non ha cambiato la fisionomia del suo lettore. Un sociologo francese, che si è occupato di letteratura, Robert Escarpit, ha visto nella libreria un luogo sacro, rappresentante di un circuito distributivo «alto», frequentato da persone di cultura, mentre invece l'edicola fa parte di un circuito riservato al ceto popolare, più basso, destinato agli studenti, agli operai, agli impiegati, che ha anche una dislocazione fisica diversa all'interno della città. È il circuito distributivo che si trova sulla strada che i lavoratori percorrono ogni giorno dalla casa al lavoro. Insieme al giornale, il lettore popolare può trovare a poco prezzo un romanzo di consumo, ma difficilmente entrerà in libreria. Questo negli anni Cinquanta del secolo scorso. Molto è cambiato. In tempi più recenti la presenza del libro in edicola si è rafforzata ed è sostanzialmente cambiata la figura del lettore.

In quest'ultimo periodo abbiamo assistito a un fenomeno estremamente interessante, alla distribuzione di libri veri e propri assieme ai quotidiani o ad

altre riviste. Gli editori hanno scoperto che l'edicola può diventare un ottimo strumento di distribuzione del libro, che si aggiunge o addirittura si sostituisce alla libreria, proprio perché accoglie quel pubblico medio che non ha familiarità con le librerie. Assieme al quotidiano veniva venduto un vero libro, con la copertina rigida e la rilegatura a filo refe: un'abbinata che ha avuto un enorme successo. Nel 2003, anno di picco massimo di questa iniziative editoriali (principalmente dovute ai quotidiani «La Repubblica» e «Il Corriere della Sera»), sono state diffuse oltre sessantadue milioni di copie di libri. Il fenomeno è andato lentamente scemando, anche a causa della progressiva inflazione dell'offerta, tanto che lo scorso anno ha visto un crollo del 30% delle vendite dei libri allegati ai giornali in edicola. Anche se al momento si presume una saturazione del pubblico, questa operazione è servita a portare nelle case degli italiani testi che altrimenti non vi sarebbero mai entrati.

L'aver spostato il nostro punto di osservazione sulle vendite in edicola ci presenta dati inaspettati, che riguardano i periodici veri e propri.

Una legge del '48 stabiliva che per essere considerato pubblicazione a tutti gli effetti, un libro deve essere stampato in almeno mille copie, un numero già consistente se pensiamo al mercato di molti saggi e romanzi. Si può parlare di successo editoriale già con 14.000 copie, ma queste cifre appaiono ridicole se confrontate con quelle dei romanzi periodici che escono in edicola: negli anni Settanta e Ottanta un titolo medio di un romanzo giallo (pensiamo ad autori come Raymond Chandler, Agatha Christie, Van Dine, Ed McBain, Rex Stout, oppure Erle Stanley Gardner, l'autore di *Perry Mason*) veniva stampate in cinquantamila copie. Ora che la lettura d'intrattenimento ha tanti concorrenti sleali, generalmente tecnologici, una tiratura media di cinquantamila mila copie è un sogno lontano, ma i dati statistici di una ricerca sociologica che ho condotto per la voce «Romanzo di consumo» per la Treccani XXI Secolo, sono comunque stupefacenti. Lo conferma il nuovo *editor* Mondadori del settore Mass Market, Franco Forte, con numeri ancora di tutto rispetto: un *trend* positivo che deve il suo successo principalmente alle lettrici.

Ma non è tutto. Dentro il settore Mass Market c'è un altro filone, che sta uscendo in maniera continuativa da diversi anni, che è totalmente «invisibile», letterariamente parlando, ed è la collana dei «Romanzi»: ne escono sette al mese, 84 numeri l'anno, e vendono mediamente ventimila copie l'uno, per un totale di oltre un milione e seicentomila copie nell'arco di un anno. Se si sommano questi dati a quelli dei gialli e della fantascienza, si ottengono cifre da capogiro: tre milioni di copie vendute. Una cosa enorme, che supera di gran lunga tutto ciò che è pubblicato dall'insieme dell'editoria ufficiale. Ma parliamo dei «Romanzi». I Romanzi sono un'invenzione recente: non esistevano, non rientrano neppure in un genere particolare; hanno qualcosa a che fare col romanzo rosa, ma non sono rosa. Sappiamo che il rosa ha avuto uno straordinario successo negli anni Ottanta con la Harmony, la creatura italiana della Harlequin canadese (il nome Harmony è la sintesi di Harlequin e Mondadori). Pubblica esclusivamente romanzi rosa, ma non fa parte della Mondadori, ha costituito una casa editrice a se stante, che rientra nello stesso gruppo, ma con un bilancio proprio. Destinata esclusivamente al pubblico femminile, distribuisce principalmente in edicola, ma si è ricavata uno spazio anche nella grande distribuzione (supermercati, ipermercati), con serie di maggiore formato, come «Passion», «Historical», «Fantaluna». Storie romantiche, atmosfere da sogno, sessualità poco esplicita in descrizioni morigerate, inevitabile lieto fine, proprie delle serie «Collezione», «Jolly», «Destiny» e «Bianca», di ambiente ospedaliero. Non a caso le serie più intriganti e sessualmente esplicite, «Sensual», «Passion» e «Temptation», si rivolgono a un pubblico più giovane, di età media fra i trenta e i quarant'anni, confermando un fenomeno d'importanza sociale non secondaria. Harmony pubblica in media 42 titoli al mese, pari a 540 titoli l'anno, considerando i numeri speciali e le uscite dei mesi estivi. Una valanga di parole d'amore, le cui vendite sono stimate attualmente sopra gli otto milioni di copie. Non basta la biblioteca di Babele per contenerli tutti.

Invece, i Romanzi del Mass Market si rivolgono a un pubblico più eterogeneo, in prevalenza femminile, e pubblicano testi tradotti, quasi sempre inglesi o americani. Sono storie ambientate nel passato, nel Settecento o nell'Ottocento, ma anche nella contemporaneità, che presentano quasi sempre un intreccio sentimentale. Certe volte avventuroso, con una vena fantasy, iniziando a mettere in pratica la contaminazione dei generi, quella sorta di intreccio tra i vari generi, che non toccano ancora il giallo e la fantascienza (il che sarebbe inaccettabile per il loro pubblico), ma mettendo assieme il romanzo storico con il *regency*, il gotico e il sentimentale, innestati sul rosa tradizionale. Questa sorta d'intreccio tra i vari generi è dedicato specificamente al pubblico femminile, ma non è detto che non sia letto anche dai signori uomini. Di questo fenomeno si parla poco, nessuno ne dice nulla, non si conoscono neppure gli autori, spesso perfetti sconosciuti, che però vendono alla grande.

In tutto ciò la produzione italiana, dovuta alla pen-

na degli autori nostrani, non riesce ancora a contrastare la predominanza della produzione anglosassone. Un'antica pecca, quella di preferire gli stranieri, considerati più affidabili quando si tratta di narrativa di genere. Se fino agli anni Sessanta c'era una sorta di maledizione divina che colpiva gli autori italiani di gialli e di fantascienza, che li costringeva ad usare pseudonimi stranieri, la situazione odierna non è poi cambiata granché. Da adolescente scrissi un romanzo di fantascienza per l'editore Ponzoni di Milano (la collana era la famosa «Cosmo»), ma fui costretto a nascondermi dietro uno pseudonimo come tanti altri che scrivevano in quel periodo. Ora si è scoperto che anche gli italiani sanno scrivere di letteratura di genere (ad abbattere il tabù hanno contribuito autori di successo come Camilleri e Lucarelli), ma i lettori da edicola continuano a preferire nomi anglicizzanti.

È questa, in sintesi, la grande rivoluzione a cui stiamo assistendo: un ritorno della lettura, come ci confermano i dati dell'AIE del 2010, ma soprattutto un consolidamento della lettura in edicola. Due tipi diversi di lettori, due tipi diversi di prodotti.

Quando ho scritto il testo per la Treccani e mi sono occupato del nuovo romanzo di consumo, sono stato sommerso da pacchi di libri di genere, inviati in visione dall'editore, quale dimostrazione della prolificità e della vitalità del settore. Romanzi che, sinceramente, non sono riuscito a leggere.

Come si vende il romanzo di consumo
Mondadori Category Mass Market / Editor, Franco Forte (2012)

Testata	n. al mese	n. per anno	Tiratura media per titolo	Vendita media per titolo	Totali tirature annuali	Totali vendite annuali
«Giallo Mondadori»	2	24	28.000	16.000	672.000	384.000
«Classici del Giallo»	2	24	30.000	18.000	720.000	432.000
«Giallo Speciali»		6	25.000	13.000	150.000	78.000
«Segretissimo»	1	12	18.000	10.000	216.000	120.000
«Segretissimo sas»	1	12	25.000	14.000	300.000	168.000
«Urania»	1	12	13.000	7.000	156.000	84.000
«Urania Collezione»	1	12	12.000	5.000	144.000	60.000
«Millemondi»		4	18.000	10.000	72.000	40.000
«I Romanzi»	7	84	30.000	20.000	2.520.000	1.680.000
«Totali»	15	190			4.950.000	3.046.000

Bibliografia

ADORNO 1947 = T.W. ADORNO, M. HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1980 (1947).

BONAZZI 2003 = F. BONAZZI, *Uno studio in rosa. Il mondo narrato e l'immaginario femminile*, Milano, Angeli, 2003.

BORDONI 1993 = C. BORDONI, *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori, 1993.

BORDONI 2008 = C. BORDONI, *Lettori in edicola*, «Prometeo», 103, 2008.

BORDONI 2009 = C. BORDONI, *Il romanzo di consumo*, in *Enciclopedia Treccani XXI Secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009.

BORDONI 2010 = C. BORDONI, *La pratica editoriale. Testo contesto paratesto*, Pisa, Felici, 2010.

CADIOLI, PERESSON 2007 = A. CADIOLI, G. PERESSON, *Le forme del libro. Schede di cultura editoriale*, Napoli, Liguori, 2007.

CANETTI 1960 = E. CANETTI, *Massa e potere*, trad. it., Milano, Adelphi, 2002 (1960).

ESCARPIT 1958 = R. ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, trad. it., Napoli, Guida, 1977 (1958).

LIVOLSI 1986 = M. LIVOLSI (a cura di), *Almeno un libro. Gli italiani che (non) leggono*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.

RAGONE 2005 = G. RAGONE, *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005.

RUNCINI 1995 = R. RUNCINI, *La paura e l'immaginario sociale in letteratura. I. Il Gothic Romance*, Napoli, Liguori, 1995.

SPINAZZOLA 2010 = V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature 2010. Il new Italian realism*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

SPINAZZOLA 2011 = V. SPINAZZOLA, *Tirature 2011. L'Italia del dopo benessere*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

Lolita e il totalitarismo: Leggere Lolita a Teheran

Stefania Basset
Università ca' foscari di venezia

Abstract *Leggere Lolita a Teheran* di Azar Nafisi ha creato una connessione tra le donne iraniane vittime di un regime totalitario e *Lolita* di Vladimir Nabokov. Lolita, infatti, è prigioniera di un padre-dittatore, che la controlla molto rigidamente, come succede alle donne in Iran. Nonostante Nabokov aborrisse «l'arte di idee», la lettura totalitaria di *Lolita* è comunque valida, sia perché Nabokov è vissuto in paesi e in un'epoca pervasa da totalitarismi, sia perché applicando il modello di lettore barthesiano il testo è di proprietà del lettore, in questo caso delle lettrici iraniane.

Parole chiave Lolita, Vladimir Nabokov, Azar Nafisi, Iran, Totalitarismo.

Introduzione

Leggere Lolita a Teheran è un memoir scritto da un'ex professoressa iraniana di letteratura inglese, Azar Nafisi. Il libro racconta come nel 1995, dopo essere stata espulsa dall'università di Teheran per essersi rifiutata di fare lezione con il velo, l'autrice decida di tenere dei seminari privati di letteratura con sette ex-allieve, nella sua grande casa di Teheran. I testi discussi sono classici della letteratura inglese e americana proibiti nella Repubblica Islamica, tra i quali spicca appunto *Lolita* di Vladimir Nabokov.

In questo articolo illustrerò come una lettura antitotalitaria di *Lolita* sia non solo possibile, ma anche sensata, partendo dal senso di affinità provato da alcune donne iraniane con il grande romanziere russo-americano e con il suo romanzo più famoso.

1. Una «upsilamba» tutta per sé

L'Iran raccontato nelle pagine di *Leggere Lolita a Teheran* è un paese in cui si tenta di cancellare ogni traccia di atteggiamenti ritenuti contrari all'Islam dalla letteratura occidentale, eliminando per esempio la parola «vino» dai racconti di Hemingway, oppure vietando l'insegnamento di Emily Brontë perché colpevole, secondo la censura iraniana, di condonare l'adulterio.

Per questo piccolo gruppo di donne, la letteratura serve a creare spazi in cui conservare la propria identità in un regime totalitario che vorrebbe abolire ogni individualismo. Le lezioni diventano uno spazio tutto per sé, «come se la stanza di Virginia Woolf fosse una stanza comune» (Nafisi 2004, p. 27). Azar Nafisi sostiene che le donne che vivono in un regime dittatoriale sperano di trovare nella letteratura un legame esterno, una connessione tra lo spazio aperto dei romanzi e quello chiuso, ristretto della loro vita. *Leggere Lolita a Teheran* descrive come le donne iraniane siano costrette a coprirsi i capelli, non possano mettere lo smalto né indossare vestiti troppo colorati e sono rigidamente controllate in ogni loro movimento. Manna, la poetessa del gruppo, dice che la Repubblica Islamica ha reso più volgare il suo gusto per i colori, facendole venir voglia di indossare colori stravaganti, come il rosa shocking o il rosso pomodoro. «Sono troppo affamata di colori per vederli come un'espressione poetica da scegliere con cura» (Nafisi 2004, p. 29), dice, quando le viene chiesto se vede le parole delle sue poesie a colori, come faceva Nabokov che era notoriamente un sinesteta (Nabokov 1994, p. 34).

Azar Nafisi e le sue studentesse hanno una parola segreta che apre, come l'Apriti Sesamo delle *Mille e una Notte*, la caverna del piacere della letteratura. Questa parola è «upsilamba». Inventata da Nabokov nel suo *Invito a una Decapitazione* (1935), «upsilamba» è per Cincinnatus C., il protagonista del romanzo, una lettera arcana e inusuale con cui finire una parola, un guizzo inaspettato, la congiunzione tra due lettere dell'alfabeto greco che, graficamente,

assomiglia a una fionda e ricorda foneticamente anche la parola inglese «up» (Nabokov 2004, p. 32). Il piacere delle parole, e quindi della letteratura, è una caratteristica che differenzia Cincinnatus C. da tutti gli altri, incapaci di apprezzarne la freschezza e la bellezza. Durante quegli incontri di letteratura, in una Teheran distante anni luce dalla Berlino degli anni trenta in cui era stata coniata, quella parola diventa un simbolo «di quel vago senso di gioia, di quel brivido lungo la schiena che Nabokov si aspettava provassero i lettori dei suoi romanzi» (Nafisi 2004, p. 37). *Invito a una Decapitazione* è un romanzo ambientato non a caso in un ipotetico regime totalitario, dove il protagonista viene condannato a morte per «opacità», cioè per non essere trasparente nei modi e nei pensieri come il resto della gente che lo circonda. Nabokov non ci mostra torture e crudeltà, ma ci fa ben capire l'aria che si respira in un regime totalitario, «l'incubo di una vita trascorsa in un'atmosfera di continuo terrore» (Nafisi 2004, p. 39). Come Nabokov definisce *Invito a una Decapitazione* «un violino nel vuoto» (Nabokov 2004, p. 15), un'opera non per tutti, tanto che ben poche persone secondo lui sarebbero balzate in piedi mettendosi le mani fra i capelli leggendo il suo romanzo, così Azar Nafisi sostiene di aver deciso di creare le sue classi di letteratura potendo scegliere tra inventare il violino o essere divorata dal vuoto. Intraprendere un'attività per pochi eletti, quindi, l'avrebbe sollevata dal baratro imminente e soffocante della Repubblica Islamica.

2. Lolita e il totalitarismo

Azar Nafisi sostiene che il libro più adatto a descrivere le loro vite nella Repubblica Islamica è indubbiamente *Lolita* di Vladimir Nabokov. Per Azar Nafisi e le sue studentesse, infatti, la storia del patrigno-amante che tiene prigioniera la sua «ninfetta» succhiandole la linfa vitale e privandola di tutte le esperienze che caratterizzano l'adolescenza diventa una metafora della loro vita in Iran e delle loro privazioni. Dall'obbligo di portare il velo in pubblico al divieto di mangiare una mela in maniera troppo seducente,[1] le donne in Iran vivono la stessa situazione di Lolita che, osservata come un falco dal gelosissimo patrigno, non ha alcuna libertà. Lolita non può parlare né uscire con i ragazzi della sua età e le è vietato intraprendere attività extra-scolastiche; in sostanza, non può fare nulla senza che Humbert acconsenta. Per partecipare ad una recita scolastica, ad esempio, Lolita è costretta ad implorare e a barattare il permesso con favori sessuali concessi di mala voglia. L'orribile verità del romanzo di Nabokov, secondo Azar Nafisi, non è la violenza sessuale di un uomo adulto su una dodicenne, ma la privazione dell'individualità di Lolita.

2.1. Lolita in gabbia e Lolita a pezzi

La cartina tornasole di ciò si trova nella postfazone di *Lolita*, in cui l'autore spiega come è nata l'idea di scrivere il romanzo. Nabokov scrive di aver letto sul giornale una notizia riguardante una scimmia antropomorfa che, dopo mesi di continue insistenze da parte di uno scienziato, aveva prodotto il primo disegno fatto da un animale: le sbarre della sua gabbia. Lolita è quindi comparabile a un animale in gabbia che, per quanto possa essere stimolato culturalmente e artisticamente, non sentirà mai l'ambizione di creare, perché l'arte è possibile solo quando c'è la libertà. Le sbarre della gabbia ci ricordano anche che per tutta la durata del romanzo Humbert si trova in prigione e sta componendo la storia che stiamo leggendo (come in molti romanzi di Nabokov, infatti, la composizione letteraria finisce per diventare una specie di nastro di Möbius, per cui la fine del romanzo è anche l'inizio dello stesso).

La postfazione, tuttavia, è con tutta probabilità parte della finzione letteraria, un pezzo del romanzo che si finge resoconto veritiero. Nabokov mandò alla ricerca del pezzo di giornale numerosi studiosi della sua opera, in una sorta di remake beffardo della ricerca intrapresa da Humbert Humbert, che segue gli indizi lasciati dall'amante di Lolita. Con Nabokov bisogna sempre essere sospettosi (Proffer 1968), perché il lettore ingenuo finisce infilzato contro il muro come le farfalle di Nabokov (che ne era infatti un collezionista). Egli con la postfazione ci manda un indizio, non sulla genesi di *Lolita*, ma su che cos'è il romanzo: Humbert tiene prigioniera Lolita, la violenta, la priva della sua libertà di adolescente. *Lolita* può essere quindi letto come l'atto solipsistico e violento di confiscare la vita di un'altra persona e modellarla secondo i propri sogni e desideri deviati. Ricordiamo come Lolita sia indifferente ai tentativi di acculturazione di Humbert, ma come si entusiasmi per la rappresentazione teatrale del suo amante-liberatore Quilty. Come Lolita, le donne

1. Questo riferimento al frutto del desiderio per eccellenza è indubbiamente un richiamo alla famosissima scena in cui Lolita addenta una mela, ignara di provocare in Humbert una tempesta di desiderio (Nabokov 1993, p. 77).

iraniane cercano di creare piccole sacche di libertà e di sfruttare ogni occasione per creare piccoli atti d'insubordinazione, come far uscire un ciuffo di capelli dal velo, farsi crescere le unghie o innamorarsi. Come non ricordare, in questo senso, le lezioni fasulle di pianoforte intraprese da Lolita per vedere Quilty, rimando letterario più che evidente alle bugie raccontate per lo stesso motivo da Madame Bovary?

Humbert, secondo l'autrice di *Leggere Lolita a Teheran*, si crea un'immagine di Lolita che è del tutto diversa dalla persona che realmente gli si trova davanti. Humbert a un certo punto riflette: «Ciò che avevo follemente posseduto non era lei, ma una creatura mia, una Lolita di fantasia forse ancor più reale di Lolita; qualcuno che le si sovrapponeva e l'inglobava; qualcuno che aleggiava tra lei e me, senza volontà né coscienza – anzi, senza nemmeno una vita propria» (Nabokov 1993, p. 82). In questo senso, Lolita è un po' come quella scimmia antropomorfa che si vuole chiusa in gabbia, ad uso e consumo del visitatore dello zoo, oppure come quelle farfalle fissate con gli spilli, la cui bellezza immobile è ottenuta al prezzo della loro vita andata persa. Humbert vorrebbe che Lolita non crescesse mai, che non diventasse mai donna, perché non vorrebbe mai che uscisse dall'immagine che si è creato. Una delle allieve, ancora la poetessa Manna, fa notare come la censura e la critica letteraria politicizzata in Iran si comporti un po' come Humbert, cioè veda solo quello che gli interessa vedere, facendo a pezzi le opere letterarie e ricreandole a loro piacimento, decidendo dunque di censurarle per motivi difficili da comprendere, per chi di letteratura si occupa (una sorta di «decostruzione maligna», oserei dire, perché viene imposta come dogmatica).

2.2. L'anti-totalitarismo di Nabokov

Non si può negare che i romanzi di Nabokov siano innanzitutto un'esperienza estetica. Nella lotta tra l'arte per l'arte e l'arte impegnata, secondo Nabokov vince sempre la prima. Nabokov stesso disse più e più volte che le sue opere non avevano alcuna morale, né alcun intento politico. Nella prefazione a *I Bastardi*, Nabokov spiega molto chiaramente che la politica o l'economia lo lasciano pienamente indifferente, ma ammette anche che i suoi romanzi siano stati influenzati dai regimi dittatoriali della sua epoca e che senza tali dittature non avrebbe potuto inserire esempi della pseudo-efficienza nazista o dei discorsi di Lenin (Nabokov 1978). Nabokov sosteneva che tutti i grandi capolavori della letteratura sono tali per via della lingua in cui sono scritti, delle parole che contengono, e non per le idee che trasmettono. Tuttavia, ne *La Vera Vita di Sebastian Knight*, il protagonista giustamente sostiene che nessuna idea possa esistere senza le parole che le diano una forma. Le idee, la politica, non saranno forse l'intento primario di Nabokov, ma contribuiscono comunque a dare forma ai suoi romanzi. Nabokov era, in fondo, un liberale e se la politica nei suoi romanzi appare solo marginalmente era proprio perché pensava che essa non dovesse interferire troppo con l'individuo.

La lettura anti-totalitaria di *Lolita* non è così balzana. Lo scrittore inglese Martin Amis, in un saggio sullo stalinismo intitolato *Koba il terribile*, sostiene che *Lolita* sia un'elaborata metafora per quel totalitarismo che ha distrutto la Russia dell'infanzia dell'autore, e lo fa nonostante Nabokov dica nella postfazione al romanzo che detesta i simboli e le allegorie. Tuttavia, scrive Nabokov nelle sue *Lezioni di Letteratura*: «Quando si legge, bisogna cogliere e accarezzare i particolari. Non c'è niente di male nel chiarore lunare della generalizzazione, se viene *dopo* che si sono amorevolmente colte le solari inezie del libro» (Nabokov 1980, p. 31). Nabokov, ricorda Martin Amis,

> era appena scappato dalla Francia, sul punto di cadere in mano ai tedeschi, insieme alla moglie ebrea Véra e al figlio Dmitri. E poco prima era fuggito dalla Berlino hitleriana e di Weimar [...]. E ancora prima era scappato dalla Russia rivoluzionaria. Forse perché intimoriti dal disprezzo nutrito da Nabokov per l'arte «di idee», tendiamo a sottovalutare l'aspetto politico della sua narrativa. Scrisse due romanzi sugli stati totalitari (*I Bastardi* e *Invito a una decapitazione*); erano situazioni immaginarie, ma le dittature di cui Nabokov aveva fatto esperienza erano reali: quella di Lenin e quella di Hitler. E, come Trockij ricordava con compiacimento, Vladimir Nabokov (padre) era stato assassinato a Berlino nel 1922, quando Vladimir Nabokov (figlio: in *Parla, Ricordo* definisce gli aggressori «due fascisti russi») stava per compiere ventitre anni; quella serata [...] fu il momento cruciale della sua vita. Dunque, un intento politico in Nabokov esiste, eccome. Ed è anche per questo che Nabokov, in tutta la sua narrativa, scrive con incomparabile acume di illusione e coercizione, crudeltà e menzogna. Anche *Lolita*, soprattutto *Lolita*, è uno studio sulla tirannia (Amis 2003, pp. 36-37).

Il totalitarismo di cui parla Nabokov, tuttavia, non è solo quello creato dal regime nazista o comunista, ma si estende anche alle società democratiche. La critica di Nabokov è diretta alla natura filistea sia della cultura americana che dei regimi totalitari del

ventesimo secolo (BOOKER 1993). Humbert è un perfetto soggetto borghese, nonostante il suo disprezzo per il consumismo. Egli infatti ha manie di dominio su Lolita, la priva di soggettività, rendendola quindi un oggetto, pronto per essere mercificato e di conseguenza posseduto (e non solo sessualmente) da Humbert. Nabokov ci mostra che la società americana è solo apparentemente democratica, perché alle forme più tradizionali di autoritarismo sono subentrate altre dittature, quelle che spingono il consumatore a comprare i prodotti pubblicizzati o a conformarsi ad alcuni modelli di comportamento predefiniti, come quelli dettati dai personaggi del cinema (BRAND 1987). Lolita è un'avida lettrice di rotocalchi, abituata a paragonare persone e comportamenti a quei modelli. Charlotte, la madre di Lolita, è una donna indubbiamente borghese. Tutta la sua casa dimostra la sua appartenenza a quel mondo: le stampe di Van Gogh, pittore che Humbert definisce lo «scontato beniamino dei borghesucci con pretese artistiche» (NABOKOV 1993, p. 51) sono l'esempio più evidente. Humbert descrive la povera Charlotte Haze come «una di quelle donne nelle cui parole forbite si riflette magari un club del libro, o del bridge, o qualche altra micidiale banalità, ma mai l'anima» (NABOKOV 1993, p. 52). È una descrizione oltremodo crudele, formulata però da un uomo che si crede culturalmente superiore a tutta la società americana ma che non si rende conto di essere lui l'animale, l'elemento guasto della società.

Non pare un caso che uno dei modi che permettono a Humbert di appropriarsi di Lolita, di trattenerla con sé, sia quello di assecondare i suoi capricci, recarsi in un negozio di souvenir che i cartelli pubblicitari dicono sia impareggiabile, oppure comprarle dolciumi e bibite ghiacciate. Humbert corrompe Lolita, non solo sessualmente, ma anche economicamente, promettendole qualche spicciolo in più in cambio di favori sessuali (soldi che poi lei spenderà in biglietti del cinema o, appunto, in bibite ghiacciate e rotocalchi). Anche l'erudito professore europeo, pur disprezzando la passione di Lolita per il conformismo e il consumismo, si adegua piano piano alla volgarità della società americana. Nabokov usava una determinata parola russa, *poshlust*, per descrivere questa combinazione di banalità, volgarità, promiscuità e materialismo che, va specificato, non si riferisce specificatamente al modello di vita americano, ma anche a certi ambienti della società russa (NABOKOV 2004, pp. 129-130). Quando Humbert si reca in un grande magazzino a comprare una valigia osserva distaccatamente la gente fare le proprie compere. «Stando alla pubblicità, l'impiegata può farsi tutto un corredo "dall'ufficio al *tête-à-tête*", e la sorellina può sognare il giorno in cui il suo golfino farà sbavare i compagni dell'ultimo banco» (NABOKOV 1993, p. 139), osserva Humbert. L'elemento di promiscuità a cui accennavo nella definizione di *poshlust* è qui evidenziato dalla qualità sensuale che viene attribuita agli oggetti messi in vendita. Non è un caso che dopo poche righe Nabokov ci lanci una delle sue esche: «Chissà come, quel placido, poetico pomeriggio di compere meticolose mi riportò alla mente l'albergo dal seducente nome di "I Cacciatori Incantati" che Charlotte aveva menzionato poco prima della mia liberazione» (NABOKOV 1993, p. 139), riflette Humbert. Quest'associazione inconscia ci fa capire come anche lui forse sia stato incantato, adescato dai grandi magazzini (d'altronde la metafora del mare, della pesca e delle sirene incantatrici viene più volte ribadita mentre lui si trova all'interno del *mall*).

Persino nei romanzi in cui l'elemento totalitario è più in evidenza, Nabokov pone l'attenzione sulla dittatura del pensiero. Il protagonista di *Invito a una Decapitazione*, per esempio, è colpevolizzato per la sua curiosità e il piacere che prova per le parole. Ironico è che in *Lolita*, invece, chi detiene il potere dell'immaginazione e della creazione artistica è il dittatore, mentre la vittima è priva di creatività, almeno fintanto che la libertà le verrà negata. Quella di Nabokov è una risposta artistica alla tirannia: nei suoi romanzi più evidentemente connessi ai regimi dittatoriali, come *I Bastardi* e *Invito a una Decapitazione*, Nabokov ammette di aver rimosso il centro ideologico del regime dittatoriale, rendendo così lo stato totalitario «una metafora estrema e fantastica della prigionia della mente» (NABOKOV 1994, p. 89). Lo stato di coscienza, quindi, piuttosto che la politica, è il vero soggetto di questi romanzi (APPEL, NABOKOV 1967). I libri sulle dittature, d'altronde, colpiscono molto di più il nostro immaginario quando si tratta di una dittatura che colpisce il nostro bisogno di sentirci mentalmente liberi, di esprimerci ed esprimere la nostra opinione (si pensi a *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury o a *1984* di George Orwell). Quello che sottolinea Azar Nafisi nelle sue osservazioni su *Lolita* e su Nabokov è proprio questa caratteristica intrinseca dei regimi dittatoriali. Nabokov denuncia la presunzione della politica – di ogni politica, anche quella economica – di privare l'individuo della possibilità di scegliere.

2.3. Sconfiggere il Nabokov dittatore

Come dice Azar Nafisi nel suo libro, *Lolita* non è una critica della Repubblica Islamica ma va contro ogni prospettiva totalitaria. Teheran, nel caso di Azar Nafisi, ha dato nuova forma al romanzo di Nabokov: in Iran e per quelle donne questo è quello che significa *Lolita*, a prescindere dall'apparente solipsismo di Nabokov, che rifiuta nella sua sopraccitata postfazione, in barba a Barthes, diverse interpretazioni del libro (quella psicanalitica, quella romantica o quella anti-americana). Un'interpretazione azzardata con Nabokov sembra un peccato mortale. La tirannia interpretativa di Nabokov, quella stessa che cercava di superare Barthes con «La Morte dell'Autore»,[2] è una tirannia al negativo, che ci spiega come il testo non debba essere interpretato, ma non quale potrebbe essere una sua corretta interpretazione (ammesso che Nabokov ne intendesse una). Proffer ha detto che azzardare un'interpretazione di Lolita sarebbe più riprovevole che stuprare Mabel Glave, cioè una compagna di classe di Lolita (Proffer 1968). Proffer, impaurito da Nabokov-dittatore, non osa azzardarne una, ma noi, timidamente e in punta di piedi, armati de «La Morte dell'Autore» di Roland Barthes, possiamo provarci.

C'è un momento in *Lolita* in cui Humbert vede una farfalla, o forse è una falena, nell'ufficio del campo estivo dove va a prendere Lolita ma non riesce a distinguerle, non gli importa. Questo è un punto importante, perché è eco di un'incapacità ben diversa, quella morale di distinguere tra una bambina, un'adolescente e una donna. Lolita che piange la notte ricorda questa farfalla infilzata al muro con uno spillo, incapace di scappare. Coloro che sostengono che Lolita parli della seduzione di una giovane ninfetta su un impotente professore di letteratura, si dimenticano quella scena. L'impotente nella storia è certamente Lolita, che non può scappare perché, ci ricorda Humbert, «non c'era altro posto al mondo dove potesse andare» (Nabokov 1993, p. 180).
Nelle *Lezioni di Letteratura*, Nabokov scrive:

> Un buon lettore, un grande lettore, un lettore attivo e creativo è un «rilettore». E vi dirò perché. Quando leggiamo un libro per la prima volta, il processo stesso di spostare faticosamente gli occhi da sinistra a destra, riga dopo riga, pagina dopo pagina, questo complicato lavoro fisico sul libro, il processo stesso di imparare in termini di spazio e di tempo di che cosa si tratti, si frappone tra noi e la valutazione artistica. Quando guardiamo un quadro, non dobbiamo spostare gli occhi in una maniera particolare, anche se il quadro, come un libro contiene elementi da approfondire e sviluppare. L'elemento tempo non ha molto peso in un primo contatto con un quadro. Nel leggere un libro, dobbiamo invece avere il tempo di farne la conoscenza. Non abbiamo un organo fisico (come è l'occhio per il quadro) che recepisca il tutto e possa poi goderne i particolari. Ma a una seconda o a una terza o a una quarta lettura, ci comportiamo, in un certo senso, di fronte a un libro come di fronte a un quadro (Nabokov 1980, p. 33).

In sostanza *Lolita* è sì un'esperienza estetica, dove bisogna gustarsi i giochi di parole, gli enigmi e gli indizi disseminati da Nabokov nel corso del romanzo, le «solari inezie» di cui si è parlato poc'anzi, ma anche – a una seconda lettura – una metafora del potere distruttivo del totalitarismo (come non ricordare come finisce il protagonista del romanzo, morto di trombosi coronarica in prigione pochi giorni prima del processo?). Quello che fa Azar Nafisi nel suo libro è quindi non leggere Lolita a Teheran, ma ri-leggere Lolita a Teheran, perché, a mio parere, fa esattamente l'operazione di guardare il libro come si fa con un quadro, dopo averne studiato i particolari, si allontana e riesce a ottenerne una visione diversa, più generale. Si tratta di quelle idee generali che Nabokov deprecava, ma da cui non si poteva sottrarre.

Non mi resta che concludere riflettendo sul fatto che il lettore implicito, viene certamente prefigurato in prima istanza dall'autore, ma poi il testo ha una sua imprevedibilità: può venir letto da persone a cui l'autore non aveva pensato, può venir appropriato, modificato, finanche distorto in maniera quasi irriconoscibile dai suoi lettori. Il testo, d'altronde, appartiene al lettore. È quello che è successo a *Lolita* nel caso che stiamo prendendo in questione[3]. Di certo Nabokov non si sarebbe aspettato che il libro venisse letto in Iran. D'altronde, per Nabokov, per sua stessa ammissione, il lettore ideale era nient'altri che se stesso. La morte dell'autore decretata da Barthes, infatti, funziona anche a prescindere

2. L'idea di rifiutare un'interpretazione unilaterale del testo è in qualche modo affiancabile alla nozione di tirannia narrativa, cioè di pretesa di verità, che Auerbach (1956) aveva coniato in riferimento al racconto biblico.

3. Curiosamente, la stessa sorte è toccata a *Leggere Lolita a Teheran*, che è stato letto come vicino alle idee dei neo-con, i nuovi conservatori americani che giustificano l'intervento americano in Iran. Barthes si è perciò rivoltato contro Azar Nafisi, in una sorta di fuoco amico. Pur sapendo che Nafisi non si reputa un'interventista, se crediamo nel modello barthesiano non possiamo far altro che constatare anche questa interpretazione.

dall'intento totalitario di Nabokov, che un po' come il suo professore-dittatore, vieta ogni interpretazione dei suoi romanzi, in realtà mettendo la pulce nell'orecchio dei suoi lettori a riguardo.

Bibliografia

AMIS 2002 = M. AMIS, *Koba il Terribile*, trad. it., Torino, Einaudi, 2003 (2002).

APPEL 1967 = A. APPEL, «An Interview with Vladimir Nabokov». *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII, 2, Spring, 1967, pp. 127-152.

AUERBACH 1956 = E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I, trad. it., Torino, Giulio Einaudi Editore, 1956.

BARTHES 1988 = R. BARTHES, *Il brusio della Lingua*, trad. it., Torino, Einaudi, 1988.

BOOKER 1993 = M.K. BOOKER, *Literature and Domination: Sex, Knowledge, and Power in Modern Fiction,* Gainesville, University Press of Florida, 1993.

BRAND 1987 = D. BRAND, «The Interaction of Aestheticism and American Consumer Culture in *Nabokov's* Lolita», *Modern Language Studies*, XVII, 2, 1987, pp. 14-21.

NABOKOV 1936 = V. NABOKOV, *Invito a una Decapitazione*, trad. it., Milano, Adelphi, 2004, (1936).

NABOKOV 1941 = V. NABOKOV, *La Vera Vita di Sebastian Knight*, trad. it., Milano, Adelphi, 1992 (1941).

NABOKOV 1947 = V. NABOKOV, *I Bastardi*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1978 (1947).

NABOKOV 1955 = V. NABOKOV, *Lolita*, trad. it., Milano, Adelphi, 1993 (1955).

NABOKOV 1973 = V. NABOKOV, *Intransigenze*, trad. it., Milano, Adelphi, 1994 (1973).

NABOKOV 1980 = V. NABOKOV, *Lezioni di Letteratura*, trad. it., Milano, Garzanti, 1980.

NAFISI 2003 = A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, trad. it., Milano, Adelphi, 2004 (2003).

PROFFER 1968 = C. R. PROFFER, *Keys to Lolita*, Bloomington, University of Indiana, 1968.

Lettrici orgogliose, trionfanti e ribelli in *Avvolta nel sudario* di María Luisa Bombal

Noelia Domínguez
Universidad de Huelva

Traduzione di Martina Bortignon

Abstract Questo studio si propone di chiarire la cosmovisione soggiacente alla poetica e alla pratica letteraria della scrittrice cilena Maria Luisa Bombal, focalizzando l'attenzione sul contesto sociale di ricezione: il Cile della prima metà del xx secolo. Si intenderà la sua scrittura come uno specchio dove il lettore e, specialmente, la lettrice di oggi e di ieri si osserva e si identifica. Il testo che si analizzerà è il suo secondo romanzo, *Avvolta nel sudario* (1938), nei termini della rappresentazione della soggettività femminile e della messa in discussione del contesto storico, sociale, culturale, del suo paese.

Parole chiave María Luisa Bombal, Lettore, Corpo, Avanguardia, Cile.

Testo è tessuto, laccio, intreccio, dove convergono vari e diversi enunciati; superficie profonda, creata per essere svelata nello sguardo del lettore, nel senso foucaultiano del termine (Foucault 2001). In questo spazio complesso, intessuto di luci e ombre, pensiero e linguaggio coesistono, si lasciano scorgere; rompendo i rispettivi limiti, mescolandosi, diventano forma. Scrivere è un'immersione, è una sorta di luce che permette di vedere ciò che prima era celato; è dire, e dire è rendere visibile. Leggere, pertanto, è riconoscere questa visibilità, ma anche sottomettersi ad essa. La scrittura non è ingenua, *naïve*, bensì impone al lettore una sorta di atto di dominazione. Chi scrive comunica sempre a chi legge un qualche tipo di pensiero pregnante: non può esistere indifferenza nel suo discorso. Dal momento che, dunque, non può sussistere impassibilità di fronte al tema trattato nella narrazione, si potrà apprezzare come l'autrice di cui tratta questo articolo attinga direttamente dal fondo di se stessa, dal suo abisso, dall'oscurità del suo corpo. Da tale sotterraneo l'opera che qui si studierà comincia a respirare, a parlare, gettando ineffabili radici in direzione del lettore, giacché quanto viene raccontato brucia in lei, ma allo stesso tempo strazia e illumina anche l'intimità del lettore.

In particolare, in questo articolo si intende riflettere sul ruolo del lettore nell'opera letteraria da un punto di vista empirico, ovvero, si analizzerà questa figura da una prospettiva pratica, concreta. Ci si concentrerà, in particolare, nelle possibili e invisibili lettrici che, come specchi della protagonista-narratrice, si stagliano orgogliose, trionfanti o ribelli ne *Avvolta nel sudario*[1] della scrittrice cilena Maria Luisa Bombal. Focalizzando l'attenzione sul contesto sociale di ricezione nel quale sorse l'opera, la prima metà del xx secolo in Cile, dove la donna è situata ai margini e la sua voce si lascia appena udire, si chiarirà la cosmovisione e la poetica di questa autrice, ponte indiscutibile fra modernità e avanguardia. La struttura sociale nella quale Maria Luisa Bombal inscrive il suo universo letterario è il patriarcato. Come argomenta Yolanda Melgar: «questo mondo patriarcale che Bombal ricrea nella sua opera, riflette il mondo reale nel quale vive la scrittrice, quello del Cile di inizio e metà del secolo xx»[2] (Melgar 2006, p. 238). In particolare, continua Melgar,

1. N.d.T.: Trattasi del titolo, in traduzione italiana, di *La amortajada*, pubblicato in M.L. Bombal, *L'ultima nebbia*, Palermo, Sellerio, 1997.

2. «[E]ste mundo ficticio patriarcal que Bombal recrea en su obra refleja el mundo real en que vivió la escritora, el de Chile de principios y mediados del siglo xx». Le citazioni da testi critici sono tradotte contestualmente alla traduzione dell'articolo stesso (N.d.T.).

Nel caso specifico del Cile, come osserva Karin Alejandra Rosemblatt (Rosemblatt 2000, p. 263), confluiscono i discorsi di stato e di genere, dal momento che i governi populisti che si succedono al potere negli anni trenta e quaranta tentano di rafforzare l'identità nazionale unendola a un determinato discorso di mascolinità. Naturalmente, questa confluenza non contribuisce a consolidare altra mascolinità che quella patriarcale (Melgar 2006).[3]

Riassumendo, in questo articolo si cercherà di comprendere la scrittura di questa autrice in quanto specchio dove si riflettono il lettore di oggi e di ieri, e, più precisamente, il pubblico femminile, vista la messa in discussione, a partire da una prospettiva epistemologica, del luogo che occupa la donna nelle società patriarcali. Ne *Avvolta nel sudario* si critica e si castiga il modello dell'egemonia maschile presente in questo tipo di società.

Maria Luisa Bombal è considerata l'iniziatrice della narrativa avanguardista cilena e una delle pioniere nella prosa dell'avanguardia ispanoamericana. La critica contemporanea è solita inserirla nel periodo compreso fra il 1935 e il 1950 della letteratura cilena, corrispondente alla «Generazione Neorealista». Quest'ultima nasce differenziandosi nettamente rispetto alla narrativa regionalista che dominava in Cile da alcuni decenni, ma, d'altra parte, si pone in linea di continuità con l'apertura che significò la «Generazione del 27». Effettivamente, come spiega María Jesús Orozco Vera nella sua opera critica *La narrativa di María Luisa Bombal: principali chiavi d'interpretazione tematica*,

> [l]a generazione del 1927, considerata come la prima generazione cilena antinaturalista, prepara il terreno a una serie di scrittori caratterizzati da un animo polemico e discrepante nei confronti della narrativa regionalista anteriore. Fra gli anni 1935 e 1950, cominciano a pubblicare scrittori che compongono la generazione del 1942, Generazione Neorealista o Generazione del 1938, a seconda della denominazione adottata dalla critica. Jacobo Dankel, Daniel Belmar, […] e molti altri, fanno parte di questo gruppo letterario, nel quale si comprende anche Maria Luisa Bombal (Orozco 1989, p. 40).[4]

In paragone alla letteratura criollista,[5] le opere di María Luisa Bombal risultano originali e innovatrici per il loro dominante lirismo, per la loro estetica ambigua, introspettiva, di carattere intimista, e per il loro mantenersi in equilibrio fra realtà e fantastico. Magali Fernández chiarisce questo punto quando afferma che «direttamente o indirettamente, [Maria Luisa Bombal] contribuì a sepellire il criollismo in Cile e conferì respiro contemporaneo alle tendenze surrealiste che cominciavano a sorgere a metà degli anni 30»[6] (Fernández 1988, p. 18). La scrittrice si allontana, pertanto, dalla tendenza letteraria precedente, situandosi oltre il realismo, sul suo limitare; si allontana dall'estetica predominante per creare una scrittura che, attraverso una semplice ed elegante struttura romanzesca fatta di rottura delle convenzioni e di nuovi sguardi, sia capace di portare un'interrogazione al di là del testo stesso. Se infatti, da una parte, libera dalla rigida codificazione il concetto di realtà sancito dal criollismo estetico, dall'altra fonda su nuove basi il posto della donna nella società borghese del suo tempo.

Avvolta nel sudario appare presso la Casa Editrice Sur, Buenos Aires, nel 1938, nel periodo in cui quest'ultima si trova sotto la direzione della scrittrice Victoria Ocampo. Se nel suo primo romanzo, *L'ultima nebbia*, del 1934, Maria Luisa Bombal si addentra parzialmente nella realtà del mondo interiore, in questo secondo romanzo l'autrice presenta la soggettività femminile nella sua totalità, investigando tanto l'inconscio come la psiche autocosciente. La sua opera si tinge di avanguardismo, non soltanto per il fatto di rappresentare la donna e i suoi conflitti da un'ottica interiore, ma anche per il fatto di toccare il tema della morte giustapponendo due realtà: l'una reale e concreta, l'altra ignota e incantata.

3. «En el caso particular de Chile, como observa Karin Alejandra Rosemblatt (Rosemblatt 2000, p. 263), confluyeron los discursos de estado y de género, ya que los gobiernos populistas que se sucedieron en el poder en los años treinta y cuarenta intentaron reforzar la identidad nacional uniéndola a un determinado discurso de masculinidad. Naturalmente, esta confluencia no contribuyó a consolidar otra masculinidad que la patriarcal» (Melgar 2006, p. 238).

4. «La generación de 1927, considerada como la primera generación chilena antinaturalista, preparó el cauce de una promoción que surgía como ánimo polémico y discrepante contra la narrativa costumbrista anterior. Entre los años 1935-1950 comenzaron a publicar novelistas que componen la generación de 1942, Generación Neorrealista o Generación de 1938, según las distintas denominaciones de la crítica. Jacobo Dankel, Daniel Belmar, […] entre otros, componen este grupo literario, en el que se incluye también María Luisa Bombal».

5. Si denomina «criollismo» quel filone letterario sorto in America Latina nel XIX, dunque in seguito all'indipendenza dei vari stati, volto ad esaltare le particolarità del continente, in contrapposizione alla Spagna o all'Europa, attraverso personaggi e ambientazioni tipiche (N.d.T.).

6. «[D]irecta o indirectamente, [María Luisa Bombal] contribuyó a enterrar el criollismo en Chile y le dio hálito contemporáneo a las tendencias surrealistas que empezaban a surgir a mediados de la década del treinta».

Il romanzo rende visibile quello che è celato, oscuro o poco comprensibile, nel ritratto di una donna, Anna Maria. Mano a mano che si procede nella lettura dell'opera, si resta sorpresi quando si scopre che questa coscienza femminile risponde alla voce di un corpo morto, che comunica con il lettore da un aldilà rispetto alla realtà, da quella che si potrebbe chiamare una sub-realtà, l'anticamera della morte. Recita il testo:

> Ed è così che si vede, immobile, supina sull'ampio letto ora rivestito dalle lenzuola ricamate, odorose di spigo – che sempre si conservavano sotto chiave –, e si vede avvolta in quella camicia di raso bianco che soleva renderla tanto gracile (Bombal 1935, p. 49).

La donna dal cui punto di vista si affaccia il lettore è la stessa che «si vede immobile», «supina», «si vede avvolta». La situazione ritratta è terrificante, ma non c'è accenno di paura nella descrizione. Più che un corpo morto nella carne, si tratta di un corpo vivo spiritualmente, anche se la sua materia è esposta ad una lenta decomposizione. Il corpo femminile appare, come si vede, paralizzato, sprovvisto di movimento, di capacità di azione, giacché è morto nel senso proprio del termine. Tuttavia, paradossalmente, è proprio in questo spazio di immobilità, di silenzio, di non-essere, dove la protagonista de *Avvolta nel sudario* si muove, parla, esiste.

Già da queste prime pagine, il lettore si addentra nell'interiorità di Anna Maria. Il rivelarsi di questo spazio intimo è un atto di ribellione, un agire contro la morte, ma, allo stesso tempo, in senso figurato, contro tutti gli elementi esterni che martirizzano la donna. Durante tutta la sua vita, la protagonista ha tentato di proporsi come soggetto, ma, dal momento che è vissuta in uno spazio che l'ha stretta in una morsa, in un'ardua dominazione, è stata un soggetto assoggettato. Maria Luisa Bombal, con la sua scrittura, scuote il lettore, gli propone una reinterpretazione di quello che sta sotto i suoi occhi, nel contesto della società oppressiva, e di fronte a questa si arma, arma il lettore, e attacca.

A livello di ricezione, dunque, si crea una forte identificazione con questo personaggio. Certamente, bisogna intendere questa scrittura come uno specchio dove il lettore attuale si guarda, e dove si guardarono i lettori contemporanei all'autrice: uno specchio integro, ma che restituisce un'immagine spezzata e distorta del volto dei lettori che vi si sono alternati davanti. Il lettore o la lettrice, quando si addentra ne *Avvolta nel sudario*, non può prevedere la deformazione che lo aspetta. Essa avverrà in un processo triangolare di *anagnorisis*, di riconoscimento fra l'autore, il narratore, il lettore, o, più concretamente, fra l'autrice, la narratrice, la lettrice.

Nell'opera sorge, dal silenzio della veglia funebre, una voce, che presto evolverà in un grido, ma sempre silenzioso. La voce libera che si ascolta nell'opera è, in realtà, prigioniera nel corpo morto. Malgrado il sentimento di reclusione, di annullamento e di passività che, in questo modo, viene trasmesso al lettore, speranza, bellezza e libertà vivono nello spirito della protagonista. Curiosamente, il suo essere si sente vivo proprio adesso che è morto: «Raccolta, sente vibrare in sé una nota sonora e grave che fino a quel giorno aveva ignorato di possedere dentro di sé» (Bombal 1935, p. 50). Chiaramente, è la «morte in vita» ciò che l'opera, da questa posizione retrospettiva, ritrae e denuncia, ciò che, vissuto nel passato della protagonista, rimane ora sepolto nel presente. Attraverso la memoria, quest'ultima lo svela al lettore che, in questo modo, aiutato dalla precisione nei dettagli, dalla forza narrativa e dall'atmosfera di sogno, vaga nei più riposti angoli dell'anima della protagonista. La memoria è l'ancora che mantiene la protagonista legata ad entrambi i mondi, giacché senza memoria non può ritornare a costruire il suo corpo giacente. Il lettore si trova così di fronte a una narrazione retrospettiva; l'opera nella sua totalità consiste nella messa in scena dei ricordi che popolano la mente di una donna. Senza lo strumento della memoria, il corpo vivo non tornerebbe a nascere nel corpo morto. L'epicentro dell'opera, attorno al quale gira tutto il resto, è dunque costituito dalla congiunzione memoria-corpo. Questo corpo immobilizzato, sul punto di essere consunto dalla decomposizione, ma animato da un'insolita vitalità proprio ora che è morto, non vuole essere sepolto nelle profondità della terra senza prima aver connesso la sua coscienza con il mondo esterno: il mondo delle cose, degli esseri amati. Allo stesso tempo, per il fatto di trovarsi allontanata dalla vita, la protagonista la comprende ora realmente, e instilla nella passività della morte quel potenziale di ribellione che era assente, soffocato in vita. Nello spazio chiuso del corpo deceduto si sente libera, perché niente e nessuno può più comandarla: né suo padre, né suo marito, né i suoi figli, neppure l'ideologia giudaico-cristiana sulla quale si sostiene la morale borghese.

A Maria Luisa Bombal interessa che dalle sue pagine sorga un sentimento, un'emozione, una riflessione, un porsi in dialogo con un lettore che riconosca come sua la problematica di cui la sua opera tratta. La narratrice è il filo attraverso il quale l'autrice e il lettore si stringono la mano ma questa stretta non è

casuale, dettata dal caso, bensì premeditata. Il tentativo di smascheramento di una situazione di oppressione oggettiva della donna, del quale si fa eco Anna Maria e la sua tensione verso la libertà, toccherà i cuori di un pubblico femminile rinchiuso, come lei, in un sudario asfissiante, senza cucitura, casi millaresco.[7] Spazio dove la donna è definita secondo i parametri di una società costruita su di una morale senza amore, senza aperture, ristretta ed escludente, che storpia l'interezza della natura umana. Rappresentando la soggettività femminile attraverso la sua scrittura, Maria Teresa Bombal intende rendere più complessa l'immagine della donna creata dai sistemi patriarcali: in questo senso, è inevitabile che le lettrici degli albori del secolo scorso, soprattutto in America Latina, si vedano riflesse chiaramente in questo romanzo inquietante e rivendicativo. Attraverso *Avvolta nel sudario*, l'autrice esprime il suo rifiuto verso l'alienazione che la donna subisce nella società androcentrica del suo paese, il suo trovarsi metaforicamente avvolta in un sudario. Grazie a questa pionieristica rivendicazione, si rivela non solo una delle iniziatrici della modernità culturale e letteraria sorta in ragione della crisi generale vissuta dai paesi ispano-americani a inizio del XX secolo, ma anche della presa di coscienza della situazione della donna nel suo contesto storico-culturale, problema che sta alla base della società occidentale da secoli. Sceglie di configurare la sua protesta, tuttavia, non rispondendo al modello di letteratura sociale e impegnata della sua epoca, bensì fondando uno spazio proprio, che eccede l'ordine sociale e letterario.

A partire dalla letteratura, Maria Luisa Bombal combatte una sorta di lotta sociale e politica, nonché metafisica, mantenendo sempre una certa eleganza e distanza morale. La sua prosa, di conseguenza, non è violenta, programmatica, bensì calda, sottile, sensuale, poetica, dal ritmo nervoso, e al tempo stesso estremamente chiara. Benché il tratto naturalista in qualche modo persista, la finzione si riempie di un'atmosfera irreale, magica. Accompagnato dalle molteplici cadenze di questa scelta retorica, il lettore potrà percepire la morte come momento della vera comprensione di tutta l'esistenza, come incontro del soggetto con la propria identità. In tutto il romanzo si possono intuire molteplici motivi, portatori di questo tema, che si dispiegano per mezzo di un'enorme sensibilità materiale, fisica, che domina l'opera fino al suo intenso finale:

> Nell'oscurità della cripta, ebbe l'impressione di potersi infine muovere. E avrebbe potuto, infatti, sospingere il coperchio della bara, alzarsi dritta e fredda, lungo i sentieri, fino alla soglia della sua casa.
>
> Ma, nate dal suo corpo, sentiva un'infinità di radici immergersi e spargersi nella terra come una possente ragnatela attraverso cui saliva tremante, fino a lei, il costante palpito dell'universo.
>
> E ormai desiderava soltanto rimanere crocefissa nella terra, soffrendo e godendo nella sua carne l'andirivieni di lontane, lontanissime maree; sentendo crescere l'erba, emergere isole nuove e aprirsi, in un altro continente, il fiore ignoto che vive solo un giorno di eclissi. E sentendo ancora ribollire ed esplodere sole, e crollare, chissà dove, montagne giganti di sabbia.
>
> [...] Sola, poteva infine, riposare, dormire (Bombal 1935, p. 108).

La terra è l'orizzonte totale, estremo, definitivo, completo, dove non può esistere né la quiete del corpo né la quiete dello spirito. Il corpo degradato di questa donna sembra ora essere più vivo che mai, imperante: sembra finalmente aver ritrovato la propria identità nel senso più pieno del termine. Di fatto, l'autrice intende la letteratura come lo spazio imprescindibile per la ricerca dell'identità femminile, lo spazio per esistere, per essere. L'universo letterario di Maria Luisa Bombal offre dunque un mondo vasto, di ampie prospettive; mondo che, anche se apparentemente nebuloso, custodisce in sé una proposizione nuova di «verità» – di una nuova concezione della realtà –, che si riferisce al genere umano in generale e alla donna in particolare. Come riflette a questo proposito María Teresa Medeiros-Lichem,

> [p]er la donna scrittrice, la finzione è un processo di ricerca dell'identità propria que la conduce a trasgredire le barriere culturali e le chiusure del fallocentrismo, e, infine, a immergersi negli spazi inesplorati del suo essere (Medeiros-Lichem 2006, p. 75).[8]

Si potrebbe parlare dunque della scrittura come di un corpo testuale e sessuale, come manifestazione del corpo e della psiche femminili. Se si intende questa letteratura come spazio essenziale per la gestazione dell'identità dell'individuo, intesa come

7. Utilizzo questo aggettivo facendo allusione alle tele rotte, scrostate, caratterizzata da una grande violenza plastica del pittore informale spagnolo Manolo Millares.

8. «Para la mujer escritora, la ficción es un proceso de búsqueda de la identidad propia que la conduce a transgredir barreras culturales y obstrucciones del falocentrismo, y eventualmente a sumergirse en los espacios inexplorados de su ser».

un luogo intimo, costruito da un soggetto che parla autonomamente e che accede alla sfera pubblica per farsi ascoltare, questo romanzo si muove chiaramente fra gli estremi di un femminismo implicito, come confermano molti studi, e di una denuncia dei meccanismi di discriminazione su cui si erige la società cilena della prima metà del XX secolo. Maria Luisa Bombal fa rinascere il corpo della donna nella scrittura e, allo stesso tempo, decostruisce l'ordine di dominazione maschile che permea l'atto di scrivere e di dirsi attraverso la scrittura.

Il corpo che rinasce è quello di Anna Maria: quieta, bella, fredda, inaccessibile come una statua, si inventa in silenzio e, con un movimento sovrumano, si alza in piedi e cammina sulla terra, per lasciare testimonianza del suo vero essere. Con lei e attraverso di lei l'autrice conduce il lettore e la lettrice a confrontarsi con la propria esistenza, a ribellarsi e a togliersi le maschere ereditate dalla tradizione sociale, culturale, religiosa; a guardare con nuovi occhi il proprio volto e il mondo che di fronte a esso si prospetta.

Bibliografia

BOMBAL 1935 = M.L. BOMBAL, *L'ultima nebbia*, trad. it., Palermo, Sellerio, 1997 (1935).

FERNÁNDEZ 1988 = M. FERNÁNDEZ, *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, Madrid, Pliegos, 1988.

FOUCAULT 2001 = M. FOUCAULT, *L'ermeneutica del soggetto: corso al Collège de France, 1981-1982*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 2003 (2001).

MEDEIROS-LICHEM 2006 = M.T. MEDEIROS-LICHEM, *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2006.

MELGAR 2006 = Y. MELGAR, *La masculinidad en La amortajada de María Luisa Bombal*, «*Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*», 3, 2006, pp. 237-250.

OROZCO VERA 1989 = M.J. OROZCO VERA, *La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas*, *Cauce: «Revista de Filología y su didáctica»*, 12, 1989, pp. 225- 244.

Lector in iperfabula: fenomenologia della lettura di opere multimedia

Martina Bortignon
Università Ca' Foscari Venezia
Pontificia Universidad Católica de Chile

Abstract Oggetto del presente studio sono le pratiche di lettura che la recente letteratura multimedia comporta. Attraverso l'analisi di due opere di autori latinoamericani (*Tierra de Extracción* di Doménico Chiappe e *Wordtoys* di Belén Gache) e alcuni spunti teorici classici – da Barthes ad Agamben – si intende dar ragione di un fenomeno nuovo caratterizzato dal potenziamento del ruolo del lettore, dalla manipolazione, dall'esplorazione e dall'integrazione di codici semiotici diversi.

Parole chiave Multimedia, Lettura, Iperletteratura, Doménico Chiappe, Belén Gache.

Nella prefazione all'opera che fu anche suo testamento, *Lezioni americane*, Italo Calvino osservava che il millennio che si stava chiudendo poteva definirsi come «il millennio del libro» e riferiva come ci si andasse interrogando, già allora, «sulla sorte della letteratura e del libro nell'era tecnologica cosiddetta postindustriale» (Calvino 2009, p. 3). A maggior ragione nella nostra contemporaneità, che ci propina a ritmi frenetici tavolette ultrapiatte dal dorso confortevolmente bianco con cui consultare la posta elettronica, *Guerra e pace* o la mappa di una città, sembrerebbe assurdo ambire a dare una risposta che duri più di una stagione; la creatività letteraria, dal canto suo, non ha certo aspettato di avere certezze in merito per procedere a farsi strada in questo nuovo mondo. Oltre alla varietà dei supporti, la versatilità delle tecnologie informatiche ha concorso fin dai primi anni 2000 al pullulare di proposte stravaganti: dai romanzi brevi inviati in formato *sms* agli abbonati, alle *locative narratives* che si appoggiano alla tecnologia gps per guidare il lettore all'esplorazione narrativa di una città, fino a progetti come il *cave project*, realizzato da Robert Coover ed *équipe* alla Brown University, che calano la letteratura dentro alla realtà virtuale e tridimensionale, facendone una «full-body experience that includes haptic, kinetic, proprioceptive and dimentional perceptions» (Hayles 2007, s.p.). Non c'è dubbio che, attraverso queste ed altre forme letterarie (la scrittura collaborativa, il blog-romanzo, l'iperromanzo esplorativo, ecc.), il secondo millennio abbia finito per rendere più che reali le speculazioni del racconto di Borges *Il giardino dei sentieri che si biforcano*.

Il presente lavoro intende proporre una sorta di «passeggiata etnologica» nei luoghi «altri» della letteratura cibernetica e della letteratura multimedia in particolare, percorso che permetterà altresì di illuminare alcuni aspetti delle comuni pratiche di lettura su supporto cartaceo. Ricorrendo sia a testi di critica specializzata che a saggi appartenenti al *corpus* teorico più tradizionale, si traccerà un profilo fenomenologico della lettura di testi letterari che dipendono dal *web* sia per la creazione che per la fruizione. Nello specifico, dopo una breve presentazione del genere letterario in oggetto, si prenderanno in considerazione due opere multimedia di autori latinoamericani come momento esemplificativo da cui trarre una serie di considerazioni: la prima servirà per studiare che cosa cambia per il testo letterario e che cosa cambia per il lettore; la seconda opera, dai forti tratti metaletterari, permetterà di portare la riflessione anche al di fuori del regno digitale, allargandola alle condizioni e alle funzioni della lettura in senso lato. La conclusione si preoccuperà di proporre una possibile chiave intepretativa sul senso ultimo della pratica di lettura di opere ipermedia.

Secondo la definizione data dall'*Electronic Literature Organisation* (elo), risponderà alla dicitura di «ciberletteratura» qualsiasi opera «with an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer» (Hayles 2007). Dal canto

suo, Doménico Chiappe, scrittore e critico multimediale, afferma che l'idea di letteratura ipermedia può riassumersi in due concetti: «La coexistencia sin avasallamentos de distintos lenguajes y artes [...] y la necesaria interacción del lector, incentivada por el concepto lúdico de la lectura» (Chiappe 2009, s.p.). Se ne deduce che, quanto a fattori caratterizzanti, questo tipo di forma letteraria propone, rispetto alla triade classica composta da autore, opera e lettore, un accentuazione di quest'ultimo polo e la concomitante centralità dell'elemento del *medium* (ossia il computer e le potenzialità da esso offerte). La narrativa ipermedia o multimedia, così definita a seconda che si voglia porre l'accento più sul fatto che è costruita su testi interconnessi tramite *link* digitalizzati, o sul fatto che si avvale di linguaggi artistici differenti (pittura, fotografia, suono, musica, immagine in movimento, ecc.), si dimostra di particolare interesse in quanto capovolge gli usuali schemi concettuali basati su nozioni come centro *versus* margine, gerarchia, sequenzialità, fissità, e li sostituisce con quelli di multilinealità, simultaneità, connessione, esplorazione, integrazione dei codici (Zenker 2009). La distinzione dei ruoli dell'emittente e del ricevente, ossia dell'autore e del lettore, si va inoltre sfumando in misura importante.

Per comprendere appieno come il lettore debba destreggiarsi all'interno di una situazione di questo tipo, si passerà ora all'analisi della prima delle due opere prese in considerazione in questo scritto. *Tierra de extracción*, di Doménico Chiappe (testo) e Andreas Meier (disegno grafico/animazione multimedia), è il frutto di un lungo lavoro iniziato nel 1996 e giunto alla sua versione definitiva nel 2007. Vi si narra l'incrociarsi dei destini di personaggi vissuti in tre diverse epoche del xx secolo a Menegrande – città sorta intorno al primo centro di estrazione petrolifera di una certa importanza in Venezuela, qui rappresentata come un universo immobile e senza vie di fuga, che risuona della Comala rulfiana.

Nell'interfaccia che funge da mappa o indice generale, al lettore (per comodità si continuerà ad usare tale definizione, anche se essa rappresenta solo parzialmente il tipo di figura qui in gioco) è presentata la lista dei sessanta capitoli che compongono la storia infilati come perle a cinque fili, che poi si rivelano corrispondere alle cinque trame principali. Ad una attivazione casuale di questi capitoli, ciascuno dei quali è pensato in modo tale da bastare a se stesso come micro-racconto, si aggiungono altre possibili direzioni di navigazione, predisposte dal programma, su assi diacronici, sincronici o tematici, a seconda che si porti il cursore sulla destra dello schermo, in alto o in basso. Ogni capitolo si presenta pertanto come indipendente e allo stesso tempo relazionato alla totalità: al lettore spetta il compito di comporre un *puzzle* con gli elementi che trova a sua disposizione secondo strategie che lui stesso va improvvisando, in un orizzonte, tuttavia, che non gli concede una libertà totale. Proprio come il *puzzle,* che può essere costruito tanto a partire dai bordi come da una tesserina particolarmente attraente, ma che conduce infine ad un'immagine prestabilita secondo incastri predefiniti, così la struttura del romanzo multimedia in oggetto può essere percorsa seguendo traiettorie che, per quanto varie, sono pur sempre di numero finito.

Il romanzo viene «raccontato» attraverso linguaggi molteplici – la canzone, le immagini animate, il testo, la voce, i disegni, il colore, le foto – dalla cui integrazione dipende l'efficacia del messaggio. Di fatto, alcune informazioni importanti sono, per esempio, affidate a una canzone o a una voce che narra, o il modo in cui si deve intendere una frase è chiarito da una foto, o uno dei sensi profondi dell'opera – l'identificazione della terra con la donna – viene spiegato da un'animazione che trasforma una frase in corsivo nel corpo di una donna gravida e questo in una sezione di paesaggio con una falda petrolifera. Il ripresentarsi di alcune foto o musiche in capitoli diversi assolve a una funzione narrativa di coesione, per permettere al lettore di familiarizzarsi con la città di Menegrande e i suoi abitanti e di sviluppare una memoria individuale che funzioni come orizzonte in base al quale tarare la bussola per i sui vagabondaggi nella materia narrata. Naturalmente, oltre che la scelta del proprio percorso e l'elaborazione dei numerosi stimoli che completano il testo, al lettore spetta il compito di attivare le diverse opzioni multimedia che gli si offrono man mano che avanza (o retrocede): può dipingere disegni passandovi sopra il cursore, controllare il volume di una voce avvicinandosi o allontanandosi rispetto ad un punto, mescolare le pagine di un libro di ricordi, trovare la chiave giusta per aprire la cassa del tesoro... ciascuna di queste applicazioni dev'essere scoperta, dal momento che non è immediatamente visibile, attraverso il movimento del cursore sullo schermo; inoltre, il lettore capisce mano a mano come funziona il tutto e cosa si potrebbe aspettare di volta in volta.

Per una miglior comprensione della dinamica in oggetto, si daranno ora un paio di esempi. Il capitolo intitolato «Mene» nella prima interfaccia offre un breve testo, un dipinto astratto che rappresenta il petrolio nelle viscere della terra e una serie di

schizzi di torri estrattive. Muovendo il cursore sopra le immagini, queste si aprono a tendina o spariscono mostrando il testo sottostante. Procedendo alla seconda tavola tramite la freccia che appare sulla destra, si trova lo stesso dipinto di prima, ma ingrandito; muovendo il cursore, da dietro una macchia del dipinto si estrae del testo che si può portare in giro per la pagina. La terza interfaccia mostra un dipinto simile al quale si può aggiungere, tramite attivazione, un testo che scorre sopra e sotto l'immagine. Avanzando ancora, appare un testo più lungo con delle parole in rosso: attivandole con il movimento del cursore appaiono altri frammenti di testi e poi tutto si tramuta, attraverso una nuova parola in rosso, in un articolo di giornale che parla del centro petrolifero.

Il capitolo intitolato «Mangal» si rivela costituito da un fondo nero su cui si staglia un cubo. Muovendovi sopra il cursore non succede niente; si scopre allora che tenendo premuto il tasto sinistro del mouse o del *touchpad* si può far ruotare il cubo sul proprio asse. Un doppio click su una delle facce fa partire una canzone e il cubo si sfoglia in più tavole che mostrano disegni, foto e testo, fra cui quella cliccata avanza in primo piano per essere meglio osservata. Con un doppio click tutte le facce si riordinano nel cubo, ma secondo una combinazione diversa: si può nuovamente farlo girare e scegliere un'altra faccia.

Il tipo di testualità che viene offerta in un'opera di questo tipo può essere utilmente interpretata alla luce delle indicazioni teoriche che Roland Barthes espone in *S/Z*, benché quest'ultimo saggio consista piuttosto in un metodo e in un esperimento di lettura per così dire alla seconda potenza su di un testo appartenente ad un'epoca ancora totalmente «analogica». Seguendo la distinzione ivi tracciata da Barthes fra testo leggibile e testo scrivibile, si può sostenere che l'opera multimedia trovi naturale ubicazione in questa seconda tipologia: è tessuto disseminato, non si sviluppa su vettori orientati e frazionati in sequenze proairetiche, ma piuttosto esplode in una costellazione di trame indecidibili in un tempo fluttuante e in un volume imprevedibile di significanza. La nozione di un significato in perpetuo slittamento e rifrazione fra diversi linguaggi artistici è efficacemente suggerita, in particolare, da un frammento in cui Barthes usa il termine «citare» nella sua accezione tauromachica:

> *citar* è quel colpo di tallone, quell'inarcamento del torero, che invitano la bestia alle banderille. Allo stesso modo si cita il significato [...] a comparire, pur schivandolo lungo tutto il discorso. Questa citazione fuggevole, questo modo surrettizio e discontinuo di porre il tema, quest'alternanza del flusso e dell'esplosione, definiscono l'andamento della connotazione; i sèmi sembrano vagare liberamente, formare una galassia di minute informazioni in cui non si può leggere nessun ordine privilegiato: la tecnica narrativa è impressionista: divide il significante in particelle di materia verbale di cui solo la concrezione fa il senso (BARTHES 1973, p. 26).

È interessante notare come questa dilatazione potenzialmente infinita del significato si misuri poi con un tipo di frazionamento della narrazione che punta decisamente – e per forza di cose, dato il supporto – alla brevità: come spiega lo stesso Doménico Chiappe in un suo testo critico, «chapters should be as mercury links: concise and round. An image: a thermometer that breaks and its mercury content escapes and turns into shiny little balls of different sizes that can be merged and separated at will and easily» (CHIAPPE 2001, s.p.).

Il lettore, dal canto suo, non si colloca più nella classica posizione ricettiva e semi-passiva. A lui spetta la responsabilità di aprirsi una via, di creare delle connessioni e delle associazioni, con il rischio continuo (che al tempo stesso è una feconda possibilità) di smarrirsi. Cambiano le aspettative, le competenze, il grado di familiarità con la tecnologia. Un termine che rende felicemente conto del ruolo attivo richiesto al lettore è quello espressamente coniato dal critico Espen J. Aarseth. Partendo dall'assunto che il lettore classico compie la sua *performance* quasi interamente nella sua testa, e la quantità di «lavoro» richiesta dalla lettura si limita al movimento degli occhi e all'atto di girare le pagine, egli sostiene che, al contrario, al ciberlettore spetta un compito molto più ingente, sia sotto l'aspetto mentale che sotto quello puramente fisico. Scrive Aarseth:

> During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of «reading» do not account for. This phenomenon I call *ergodic*, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning «work» and «path.» In *ergodic* literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text (AARSETH 2007, s.p.).

Questo lettore che «attraversa» il testo compie un «lavoro» vero e proprio perché deve cercare e attivare le varie impostazioni multimedia, alcune delle quali possono sfuggirgli, creando in lui la sen-

sazione di muoversi in un testo aperto e irrisolto nel vero senso del termine; deve costruire il significato a partire da una serie fittissima di stimoli, il che rende certamente il senso più volatile e più soggettivo; controlla parzialmente la piega che prende la narrazione, confondendosi in questo modo con l'autore. D'altro canto, questa estrema libertà nel costruire un proprio percorso ha un suo risvolto negativo: il lettore tenderà a non accontentarsi di un'unica possibilità ma vorrà provare tutte le combinazioni possibili, per abbandonarsi ad un senso di frustrazione nel momento in cui le esaurisce o ogniqualvolta gli sia difficile orientarsi nell'intrico della matassa narrativa. Sorge qui, paradossalmente, quello che Barthes chiamava il bisogno, da parte del lettore, della figura dell'autore (Barthes 1975): disorientati da tanta autonomia, ci si rende conto che uno dei piaceri della lettura risiede nel farsi guidare da una voce e una mano esterne, dunque in una certa passività fiduciosa. In altre parole, il lettore sente la necessità di essere «rassicurato» in merito all'armonico risolversi dei vari percorsi ed elementi narrativi secondo un principio di finalità e compiutezza, che è usualmente garantito dall'autore.

Infine, per restare nell'ambito del piacere – anche tattile, odoroso, ecc. – del testo, la manipolazione dell'opera multimedia, pur così ingente a livello virtuale, è nulla sotto l'aspetto reale: sul supporto su cui si legge non si può né sottolineare né scrivere note a margine; non si può infilarvi una foglia particolare o un biglietto d'autobus come segnalibro; non lo si può strappare, scagliare lontano, macchiare di sugo, dimenticare sotto la pioggia o appoggiare sulla sabbia. Viene cioè a mancare quella consuetudine quasi carnale con l'oggetto libro, a meno che, come si può osservare sempre più comunemente, l'affezione non sia riversata, quasi feticisticamente, sul *laptop*, *i-pad* o *e-book* che sia.

La seconda opera multimedia che si andrà ad esplorare rispecchia, deformandolo, il mondo della lettura (e della letteratura) tale come lo conosciamo normalmente. *Wordtoys* è stata realizzata nel 2006 dalla scrittrice e artista visuale argentina Belén Gache. Si presenta come un libro classico, le cui pagine si possono sfogliare progressivamente; ognuna di esse offre un contenuto più o meno metaletterario. Qui di seguito se ne descriveranno alcune.

La pagina intitolata «Los sueños» propone il disegno di un villaggio a notte fonda: passando con il cursore vicino alla finestra di una casa piuttosto che di un'altra, si attiva la registrazione sonora di voci, il cui suono sembra rimbombare in una cavità, mentre il testo scorre in fili che attraversano lo schermo ad un ritmo leggermente sfalsato rispetto alla voce corrispondente. Sono gli abitanti che raccontano ciascuno il proprio sogno, o meglio lo vivono al presente mentre il lettore si trova catturato come un *voyeur* auditivo (un *écouteur*?) sotto i balconi delle case dei dormienti. L'effetto è tanto più interessante in quanto il lettore aggiudica senza esitazione una chiara centralità alla componente sonora rispetto al testo, che viene a funzionare quasi come sottotitolo.

In «Veintidós mariposas rosas», le ventitré lettere che costituiscono il titolo della pagina sono appese a ventidue farfalle rosa e una azzurra. Ciascuna di esse, quando vi si clicca sopra, spicca il volo. Il lettore si diverte a farle volare via secondo una sequenza casuale: ad un tratto, si rende conto delle lettere che rimangono, della loro presenza ed individualità potenzialmente significante, ed è tentato di leggere, raggruppando queste reduci, delle parole in una lingua inesistente. Questa pagina, oltre a giocare con il paradosso di una parola che significa esattamente ciò che mostra, ovvero ciò di cui è costituita (un certo numero di farfalle rosa), sposta l'attenzione del lettore sulla forma delle lettere dell'alfabeto, suggerendo come il linguaggio letterario possa risultare godibile anche su altri piani, ad esempio grafici, rispetto a quello stilistico o del mero significato.

Un esperimento altrettanto interessante, in «La biblioteca», ha come oggetto il paratesto e la relazione che il lettore intrattiene con esso. In questa pagina il lettore riflette sulle aspettative che genera in lui la vista del libro in quanto oggetto, scrivendo a propria volta la quarta di copertina del libro che attira la sua attenzione, dunque immaginandone la trama. I contributi di altri lettori-recensori sono visibili per ciascun libro.

Infine, in «Escribe tu proprio Quijote», dopo un testo esplicativo che cita Andy Warhol e Jorge Luis Borges in una riflessione sulla replicabilità dell'atto creativo, si invita il lettore a diventare il Pierre Ménard di turno. Su di uno schermo di computer il lettore avvertito comincerà a scrivere il proprio Quijote a memoria: «En un lugar de La Mancha, cuyo nombre no quiero acordarme…», per poi vacillare, scrivere una parola non aderente al testo originale, rendersi conto che, qualsiasi tasto pigi, sullo schermo apparirà, lettera dopo lettera, il testo del Quijote. Qui il lettore sperimenta nel concreto la sottigliezza dell'operazione suggerita da Borges: scrive e legge in un unico gesto inseparabile le parole di un'opera che sta dettando se stessa. Ciò che conta è il momento esatto della (ri-)produzione, il trovarsi nel presente effimero della creazione artistica in cui, agli occhi dello scrittore che compone, il formarsi

del segno coincide con il suo discernimento sullo schermo bianco. L'osservazione che Walter Ong fa a proposito della produzione orale, ovvero che il suono esiste solo nel momento in cui sta svanendo (ONG 1996), può essere trasferita a questo esperimento di scrittura sul ciglio fra due evanescenze: ciò che è scritto (letto) e scivola via, e ciò che si deve ancora scrivere (e leggere) e ancora non esiste.

In base alle osservazioni sui due esempi di opera multimediale qui presentati, si può ora giungere a una conclusione che offra una possibile interpretazione della fenomenologia della lettura che questo tipo di letteratura comporta. Si è vista l'importanza della compresenza di molteplici linguaggi; la semiautonomia del lettore; il coinvolgimento della corporeità e della manipolazione; l'aumento esponenziale delle variabili, con annesso margine d'errore, nel processo di configurazione del messaggio e della sua attribuzione di senso. In un certo qual modo, sembra che nell'opera multimedia si ripresenti il simulacro di una situazione reale, in cui il lettore deve interagire con un messaggio verbale in un dato contesto di sollecitazioni auditive, visive, tattili. La materialità che interviene qui non è più solamente quella di un'inerte pagina stampata, bensì quella di un vero e proprio evento, in accadimento, il quale a sua volta viene a costruire, assieme ad altri, il contesto che circonda l'utente. Detto altrimenti, l'orizzonte d'esperienza in cui il lettore si trova contenuto non è solo quello che incapsula la sua persona fisica e il libro (l'ambiente di un treno, ad esempio) e da cui può eventualmente alienarsi, ma è, in un gioco di scatole cinesi, il contesto interno all'opera, dove ogni sollecitazione deve essere tenuta in considerazione e interpretata, mentre il ruolo dell'autore reale della creazione che il lettore ha fra le mani sembra più che mai giocarsi nei termini della propria invisibilità.

Il parallelo che qui si intende suggerire è fra l'opera multimedia e un altro oggetto, appartenente all'esperienza di tutti, nei confronti del quale si procede tramite manipolazione, interazione, intorno al quale si stabilisce un contesto ed un orizzonte di attese: il giocattolo. L'essenza del giocattolo consiste nell'«essere giocato»; allo stesso modo, le opere multimedia, con tutte le loro applicazioni, invitano ad un'interazione che è gioco, sperimentazione, meraviglia della ripetizione del sempre differente. Termini come miniaturizzazione, manipolazione, bricolage, che potrebbero funzionare da sinonimi per alcuni termini chiave utilizzati finora per interpretare l'opera multimedia, si ritrovano in uno scritto di Giorgio Agamben, intitolato «Il paese dei balocchi». In esso, lo studioso sottolinea la dimensione temporale che si trasparenta nell'atto di giocare con il giocattolo: quest'ultimo «è certamente un significante dell'assoluta diacronia, dell'avvenuta trasformazione di una struttura in evento» (AGAMBEN 2001, p. 84). A differenza del rito, che tenderebbe alla sincronia, il gioco si muoverebbe nel senso opposto, operando a livello dell'attivazione nel tempo di un dato oggetto e approssimandosi pertanto all'asse della diacronia. Una volta terminato il gioco, il giocattolo si ridurrebbe a residuo sincronico, disponibile ad essere riportato in vita dal giocatore in una nuova e diversa circostanza che gli costruisca intorno una temporalità parallela e conchiusa rispetto al piano del reale. Sviluppando il pensiero di Agamben in un esempio concreto, una bambola nel cestone dei giocattoli non è altro che un assemblaggio di materiali unito ad un potenziale simbolico che è il concetto di bambola; una volta che la bambina vi comincia a giocare e vi costruisce intorno una storia, diventa di volta in volta una principessa in pericolo o una figlia appena nata. Ciò che viene a costituire qui la differenza è l'atto performativo da parte della bambina che mette in moto le membra della bambola e le attribuisce una voce.

In modo analogo, anche se con meno libertà di invenzione rispetto al giocattolo, l'opera multimedia esprime se stessa nella contingenza della performance, nella transitorietà della sua attivazione da parte di un lettore che, a motivo di questa particolare fruizione, si costituisce come figura specifica: il lettore-giocatore. Se l'oggetto-libro richiama alla mente un mondo potenziale di avventure e personaggi che nel momento della lettura popoleranno la mente del lettore, l'oggetto-multimedia potrebbe essere paragonato a una scatola in cui il lettore affonda le mani, alla scoperta delle sollecitazioni sensoriali ed esplorativo-creative che esso gli riserva. Se attraverso *Tierra de extracción* si è guardato al lettore che attraverso il proprio attivo intervento dà vita al giocattolo, con *Wordtoys* si è osservato il lettore che cerca di comprendere com'è fatto il giocattolo, di carpire il segreto del «meccanismo-lettura» e dell'«artificio-letteratura». In entrambi i casi, è un lettore che non si limita a leggere, ma gioca.

Bibliografia

AARSETH 1997 = E.J. AARSETH, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, 1997, `http://www.hf.uib.no cybertext/Ergodic.html` (2010/09/01).

AGAMBEN 1979 = G. AGAMBEN, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 2001 (1979).

BARTHES 1970 = R. BARTHES, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973 (1970).
BARTHES 1973 = R. BARTHES, *Il piacere del testo,* trad. it., Torino, Einaudi, 1975 (1973).
CALVINO 1988 = I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2009 (1988).
CHIAPPE 2001 = D. CHIAPPE, *To find a language for literature*, 2001, http://domenicochiappe.com/pg_d_3n.html (2010/09/05)
CHIAPPE 2007 = D. CHIAPPE, *Tierra de extracción*, 2007, http://www.newmedios.com/tierra (2010/09/01).
CHIAPPE 2009 = D. CHIAPPE, *La ciudad de letras danzantes*, 2009, http://http://www.ciberliteratura.com/profiles/blogs/ciudad-de-letras-danzantes-por (2010/08/29).
GACHE 2010 = B. GACHE, *Wordtoys*, 2006, http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/data/libro.html (2010/09/01).
HAYLES 2007 = N.K. HAYLES, *Electronic Literature: What is it?*, 2007, http://www.eliterature.org/pad/elp.html (2010/08/29).
ONG 1996 = W. ONG, *Orality and literacy. The tecnologizing of the word,* London, Routledge, 1996.
ZENCKER 2009 = A. ZENCKER, *Narrativa hipertextual*, 2009, http://www.ciberliteratura.com/page/narrativa-hipertextual (2010/08/29).

Lo spettatore in gioco
Sottotesto, sottopartitura e meccanismo specchio

Gabriele Sofia
Sapienza Università di Roma
Université Paris 8

Abstract Le nozioni di sottotesto e sottopartitura sono due strumenti nati nell'arco del xx secolo all'interno delle attività di ricerca performativa dirette rispettivamente da Konstantin Stanislavskij e da Eugenio Barba. L'utilizzo di questi due elementi, strettamente connessi ma non sovrapponibili, si è rapidamente diffuso in numerosi gruppi teatrali anche molto diversi fra di loro a dimostrazione di una particolare efficacia. Proprio questa efficacia può oggi essere analizzata con alcuni nuovi strumenti offerti dalle neuroscienze, in particolar modo gli studi sul meccanismo dei neuroni specchio.

Parole chiave Sottotesto, Sottopartitura, Neuroni specchio, Spettatore, Attore.

Le nozioni di sottotesto e sottopartitura possono essere considerate due acquisizioni relativamente recenti delle prassi e degli studi teatrali. La paternità della prima si deve a Konstantin Sergeevič Stanislavskij[1] che la utilizzò agli inizi del xx secolo, mentre la seconda è uno strumento di lavoro nata all'interno dell'Odin Teatret e dalle attività di ricerca dell'International School of Theatre Anthropology, diretta da Eugenio Barba.[2] Entrambe le nozioni, strettamente legate anche se non sovrapponibili, sono oggi parte della prassi performativa di numerosi gruppi teatrali a dimostrazione dell'efficacia prima di tutto pragmatica e creativa di queste nozioni. Questa particolare efficacia può oggi essere approfondita grazie ai nuovi strumenti che ci offrono le neuroscienze, in modo particolare le ricerche che riguardano il meccanismo dei neuroni specchio. In questo intervento si proverà ad analizzare le nozioni di sottotesto e sottopartitura mettendole in relazione con le nuove traiettorie di ricerca aperte dalle neuroscienze cognitive e dalla neurofisiologia.[3]

Testo e sottotesto

Uno dei più grandi meriti di Stanislavskij è stato senza dubbio quello di liberare il teatro dalla sua vocazione testocentrica, ricollocando al centro del lavoro teatrale la creatività dell'attore. Questa vera

1. Konstantin Sergeevič Stanislasvskij (1863-1838) è considerato uno dei più grandi riformatori del teatro del xx secolo. Attore, regista e studioso di teatro, tentò di riformare il teatro mettendo l'attore ed il lavoro che quest'ultimo può fare su se stesso al centro delle esigenze creative. I suoi libri sono diventati un punto di riferimento sia per chi fa teatro che per chi lo studia. Cfr. Stanislavskij 1963, 1999, 2000. Per un panorama sui grandi registi-pedagoghi e riformatori del teatro del novecento è possibile consultare Cruciani 1995; Cruciani, Falletti 1986; Falletti 2008.

2. Eugenio Barba è un regista e teorico del teatro. Nel 1964 fonda a Oslo l'Odin Teatret che si trasferisce in Danimarca nel 1966 dove tutt'oggi è in piena attività. Nel 1979 ha fondato l'ista, l'International School of Theatre Antropology, una rete di attori, danzatori, registi e studiosi che studia l'essere umano in situazione di rappresentazione organizzata. Cfr. Barba 1993; Savarese, Barba 2005.

3. Queste considerazioni sono il parziale risultato di un progetto di ricerca portato avanti col sostegno della Sapienza Università di Roma fin dal 2006 e che ha avuto come momenti salienti i cinque convegni internazionali (2009-2013) dal titolo *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*. In questa serie di convegni, che si tengono con cadenza annuale dal 2009 sotto la responsabilità scientifica della prof. Clelia Falletti, attori, registi e studiosi di teatro incontrano e si confrontano con neuroscienziati, biologi, psicologi cognitivi e fisiologi non solamente sui problemi che riguardano l'attore e la relazione teatrale ma anche su come la relazione teatrale possa diventare per i neuroscienziati un particolare luogo di osservazione e di studio dell'essere umano. Cfr. Sofia 2009; Falletti, Sofia 2011. Già nel 2007, a Bologna, sotto la guida del prof. Marco De Marinis sono stati organizzati una serie di seminari dottorali sullo stesso tema. Cfr. Bartoletti, Guiducci 2007.

e propria rivoluzione, che ha segnato in modo netto tutto il teatro contemporaneo, si è basata anche sull'introduzione della nozione di «sottotesto». Rinunciare a un'idea testocentrica di teatro non equivale infatti ad una eliminazione del testo, significa bensì utilizzare il testo come uno degli strumenti dell'arte dell'attore e non come la base del suo lavoro. Il lavoro vero si concentra allora su ciò che, al di là del testo, rende efficaci le azioni (e le parole) dell'attore nei confronti dello spettatore. Nel *Lavoro dell'attore su se stesso*, Stanislavskij sostiene: «Il significato dell'opera sta tutta nel sottotesto, senza il sottotesto le parole non avrebbero ragione di esistere in scena» (STANISLAVSKIJ 1956, p. 360).

Il sottotesto è per Stanislavskij l'insieme di quelle strategie creative (pensieri, motivazioni, qualità, avvenimenti del passato) che aiutano l'attore a rendere vive e soprattutto *credibili* le parole del testo drammatico e le azioni del suo personaggio. Stanislavskij identificava nel sottotesto «la vita che scorre ininterrotta sotto le parole del testo ravvivandolo e giustificandolo per tutta la sua durata» (STANISLAVSKIJ 1956). Ogni parola deve essere giustificata proprio come ogni azione deve possedere uno scopo reale. In questo senso il lavoro sul testo di Stanislavskij era inscindibilmente legato al lavoro sull'azione: «L'azione vera, produttiva e funzionale è l'elemento più importante della creazione e quindi anche del parlare. Parlare significa agire» (STANISLAVSKIJ 1956, p. 358). Vale quindi per la parola ciò che serve all'azione per essere «vera»: «L'azione vera è proprio quella fondata che risponde a uno scopo» (STANISLAVSKIJ 1956, p. 44). L'attore, lavorando sull'azione, deve trovare sempre una giustificazione, uno scopo, animandola di intenzioni reali, deve lavorare per l'azione del parlare, individuando nel testo le intenzioni e le «circostanze date» che ne sostengono le parole. Questo particolare lavoro è parte di quella vita interna di cui si nutre il sottotesto.

Una volta che le intenzioni, le circostanze date, le giustificazioni sono costruite con precisione, il testo potrà acquisire quella qualità d'azione di cui necessita per essere efficace. Il lavoro dell'attore si concentra sul processo che porterà all'azione del parlare. Ogni parola sarà la naturale prosecuzione del processo in atto. Il sottotesto diventa allora «ciò che ci costringe a dire le parole della parte» (STANISLAVSKIJ 1956, p. 350).[4]

4. Sulla complessa relazione tra sottotesto e testo drammatico è di fondamentale importanza l'articolo di Ferdinando Taviani, *Attilia o lo spirito del testo.* Cfr. TAVIANI 1993.

Sottotesto e meccanismo specchio

Se mi sono concentrato sulla nozione di sottotesto è per mettere in evidenza come già Stanislavskij aveva notato una sorta di livello di connessione tra attore e spettatore che lavora su dei meccanismi pre-espliciti, pre-consci, *embodied*. Un livello di connessione ed empatia che lega l'attore e lo spettatore e che deve essere costruito ad arte dall'attore. Se con Stanislavskij cambia l'approccio che l'attore ha col testo, cambia necessariamente anche la ricezione che ne ha lo spettatore. Cambia in modo radicale l'intera esperienza del teatro. Come sottolineava lo studioso Fabrizio Cruciani:

> Lo spettacolo (e il testo) non è più il valore unico e supremo del teatro, è il velo essenziale e necessario su cui le intenzioni personali degli attori si proiettano trasformandosi in cifre e ricami e per ciò trasmettendosi – non come «verità», ma come cifre e ricami, appunto – agli spettatori, che a loro volta le assorbono e le traducono variamente trasformandole nelle «verità» delle loro riflessioni e delle proprie personali esperienze (CRUCIANI 1995, p. 98).

L'essenziale diventa quindi questa sorta di «trasmissione» basata sulle intenzioni sviluppate dagli attori, sulle giustificazioni di ogni azione, sulle «verità» (nel senso stanislavskiano di «verità dell'azione») che rendono efficace la relazione teatrale. Non parliamo quindi di «verità» che si trasmettono tali e quali da attore a spettatore, ma di raffinatissime stimolazioni che rendono lo spettatore capace di costruire le proprie «verità» partendo dall'esperienza dello spettacolo. In questo modo il teatro si configura come «arte dei suggerimenti»:

> L'arte dei suggerimenti è appunto l'arte di non abbandonare al caso ed agli stati d'animo individuali, e di rendere obiettivamente e artificialmente praticabile la possibilità di vivere il teatro – sia da parte di chi lo esercita che di chi lo vede – come diretta e articolata esperienza personale (TAVIANI 1987, p. 23).

Oggi il livello neurobiologico di questa complessa relazione fatta di stimolazioni, risonanze e suggerimenti può essere studiata tramite alcuni nuovi sistemi di analisi delle relazioni intersoggettive umane. Mi riferisco, ad esempio, alle ricerche sul meccanismo dei neuroni specchio condotte dal prof. Giacomo Rizzolatti e dalla sua équipe di ricerca dell'Università di Parma.

I neuroni specchio, com'è ormai ben noto, sono

dei neuroni visuo-motori,[5] che si attivano sia quando una scimmia[6] compie un'azione, sia quando la stessa scimmia vede un'altra scimmia o un essere umano compiere la stessa azione (GALLESE ET AL. 1996). La particolarità di questi neuroni è che per la prima volta si individua un meccanismo di connessione diretta tra una descrizione sensoriale e l'attivazione del sistema motorio. Recentemente lo stesso Rizzolatti ha definito i neuroni specchio come un meccanismo di base del cervello umano,[7] presente in diverse parti del cervello e che, pur mantenendo la connessione diretta tra l'informazione sensoriale e l'attivazione motoria, cambia funzione specifica a seconda dell'area in cui si trova.

L'aspetto più interessante del meccanismo dei neuroni specchio riguarda esattamente l'idea che le nostre percezioni degli altri siano in realtà delle vere e proprie interazioni, delle percezioni incarnate, delle condivisioni di azioni che avvengono in gran parte attraverso una risonanza pre-verbale, pre-conscia. Questo ha portato Rizzolatti, grazie anche alla collaborazione con Corrado Sinigaglia, alla formulazione della nozione di «spazio d'azione condiviso»:

> Il sistema dei neuroni specchio e la selettività delle loro risposte determina uno spazio d'azione condiviso all'interno del quale ogni atto o catena d'atti, nostra o di chi ci sta di fronte, è immediatamente iscritta e compresa, senza che ciò richieda un'operazione conoscitiva esplicita o deliberata (RIZZOLATTI, SINIGAGLIA 2006, p. 127).

Ma per capire come effettivamente questo meccanismo può introdurre degli elementi di studio della nozione di sottotesto in Stanislavskij, è necessario dare uno sguardo, seppur rapido agli esperimenti su cui si sono basate le ricerche sul meccanismo specchio.

Il primo esempio è dato dall'ormai famoso esperimento realizzato nel 2001 da Maria Alessandra Umiltà e colleghi, (UMILTÀ ET AL. 2001). In questo esperimento si mostravano ad un macaco alcune azioni realizzate dagli sperimentatori. In contemporanea si misurava tramite degli elettrodi le attivazioni dei neuroni specchio del macaco. L'azione in questione era l'afferrare un oggetto poggiato su un tavolo. I risultati mostrarono come i neuroni specchio del macaco si attivavano solo quando l'azione aveva un obiettivo reale (quindi c'era davvero l'oggetto sul tavolo) e non quando l'azione era «mimata» ovvero senza la reale presenza dell'oggetto sul tavolo. Inoltre, questa attivazione avveniva anche se l'ultima parte dell'azione era nascosta da uno schermo. Questo vuol dire che c'era un'attivazione dei neuroni specchio solo quando vi era davvero l'oggetto sul tavolo anche se il macaco non poteva vedere la parte finale dell'azione. Gli sperimentatori arrivarono alla conclusione che il meccanismo neuroni specchio si attiva solo quando l'azione ha un obiettivo reale e non di fronte ad azioni «mimate».

Quando, nell'autunno 2005, Maria Alessandra Umiltà presentò questo esperimento ad un gruppo di studiosi di teatro in occasione di un convegno interdisciplinare dal titolo «Interpersonal Relation – A neurophysiological perspective» organizzato all'Università di Malta, la domanda più immediata riguardo le azioni «mimate» fu: «ma mimate da chi?». Chi ha mostrato al macaco quelle azioni «mimate» era una persona allenata a ricreare un'azione reale anche in una situazione di finzione, oppure era qualcuno che non aveva una preparazione del genere? Era, cioè, una persona allenata ad essere reale nella finzione? La risposta fu ovviamente negativa.

Nel 2008, Giacomo Rizzolatti partecipò ad una ricerca condotta da un'équipe dell'Università di Modena, che potrebbe fornire una probabile, anche se involontaria, risposta a questo quesito (LUI ET AL. 2008). Sono stati mostrati a degli esseri umani alcuni video che contenevano tre tipi di azioni: azioni mimate (come bussare ad una porta invisibile o svitare il tappo di un barattolo inesistente), azioni *simboliche* (come «ok» fatto unendo indice e pollice della stessa mano oppure «vittoria» alzando l'indice ed il medio) e azioni *meaningless*, senza senso (come stendere e ritrarre il mignolo dal pugno chiuso). Questa volta i soggetti che osservavano erano umani monitorati tramite tecnologia fMRI per verificarne l'attivazione di quelle aree in cui, con tutta probabilità, vi è presente il meccanismo dei neuroni specchio negli umani. I risultati mostrarono l'attivazione

5. I neuroni specchio non sono soltanto visuo-motori. Nel 2002 sono stati localizzati, ad esempio, anche dei neuroni specchio audio-motori. Cfr. KOHLER ET AL. 2002.

6. I neuroni specchio, inizialmente individuati sul macaco, per molto tempo sono stati localizzati solamente in maniera indiretta anche negli umani. Solo recentemente è stata possibile un'osservazione diretta dell'attivazione di singoli neuroni specchio negli umani. Cfr. MUKAMEL ET AL. 2010.

7. Mentre all'inizio si è parlato di *sistema di neuroni specchio* adesso si parla più precisamente di *meccanismo*. Questa differenza è stata specificata da Rizzolatti nella sua conferenza di apertura del 136° Anno dell'Accademia Medica di Roma, il 4 novembre 2010 dal titolo *Il meccanismo specchio: un meccanismo neurale per capire gli altri*. Si noti come già nel titolo il concetto viene ribadito due volte.

di quelle aree solo nel caso delle azioni mimate.[8] Leggendo il protocollo ci accorgiamo, però, come questa volta la persona incaricata di realizzare le azioni fosse [...] un'attrice! Quindi qualcuno che è in qualche modo «allenata» a creare delle intenzioni e delle dinamiche reali in una situazione di finzione. La differenza tra l'azione «mimata» dell'esperimento del 2001 e l'azione «mimata» dell'esperimento del 2008 è che l'attrice, in quanto tale, è allenata a trovare degli obiettivi e soprattutto delle intenzioni reali anche in una situazione di finzione come quella del teatro o, in questo caso, come quella degli esperimenti in questione. In questa prospettiva appare quindi più preciso parlare di risonanza delle intenzioni.[9]

Alla luce di ciò, possiamo capire come ciascuno di noi è in possesso di un meccanismo di risonanza immediata (nel significato di non-mediata) delle intenzioni necessario alla comprensione delle azioni altrui. È possibile allora considerare la risonanza delle intenzioni come un livello psicobiologico su cui si basano gli scambi intersoggettivi in cui siamo quotidianamente immersi. Non stupisce, quindi, il fatto che Stanislavskij concentrasse il suo lavoro pedagogico proprio sull'intenzione reale, sulle giustificazioni, sulle circostanze date, sullo scopo dell'azione, su tutte quelle strategie che potevano essere utilizzate nel lavoro sul sottotesto. Proprio per questo il sottotesto era per Stanislavskij più importante del testo drammatico: il sottotesto consentiva la risonanza delle azioni nel sistema corpo-mente dello spettatore. Il lavoro sulle intenzioni reali poteva davvero «mettere in gioco» lo spettatore.

La sottopartitura e lo spettatore in gioco

Spostandoci ad alcune testimonianze contemporanee, scopriamo che delle preoccupazioni affini stavano alla base di ciò che, all'interno dell'ISTA, fu individuata come sottopartitura. Sottopartitura intesa non come tutto ciò che sta sotto la partitura dell'attore, ma come «quella partitura che sta sotto» (TAVIANI 1993, p. 237). Inteso, cioè come quel livello che organizza il pensiero-azione per evitare che la partitura (e con essa anche il testo) diventi una ripetizione automatica, troncando la sua potenzialità relazionale con lo spettatore. Essa quindi non dipende necessariamente dal testo:

> La sottopartitura — o «partitura che sta sotto» — può essere ricavata dal testo o no: è pura superstizione che «faccia più senso» quand'essa è dedotta dal testo invece d'esservi addotta magari di lontano, dalla pura danza o dalle composizioni biomeccaniche. L'importante è che ci sia. Il testo è a sua volta una partitura, un insieme organico di precisioni. (TAVIANI 1993, p. 237)

Eugenio Barba, nella *Canoa di carta* (uno dei testi-chiave dell'Antropologia teatrale), descrive la sottopartitura nei seguenti termini:

> quale che sia l'estetica della messa in scena, deve esserci un rapporto fra la partitura delle azioni fisiche e la «sottopartitura», i punti d'appoggio, la mobilitazione interna dell'attore. È in altre parola il problema del corpo-mente, dell'interezza psicofisica dell'azione (BARBA 1993, p. 171).

Ecco che torna quindi la questione delle intenzioni, delle motivazioni che arricchiscono e vivificano lo scorrere della partitura prefissata. Torgeir Wethal, attore dell'Odin Teatret, scriveva a metà degli anni novanta:

> Quando lo spettacolo è pronto, l'importanza della partitura non risiede in «quello» che si fa, bensì nel «perché» lo si fa. [...] Molto spesso si parla di precisione delle azioni fisiche, e questo è importante, ma per me è molto più importante essere preciso nei miei «perché» (WETHAL 1997, p. 168).

Ancora una volta l'accento va sull'intenzione, sui «perché», sulle intenzioni che l'attore si crea. Intenzioni che non per forza coincidono con le azioni della partitura o con le intenzioni del personaggio, ma che costituiscono quell'insieme di strategie personali e nascoste che compongono il lavoro creativo dell'attore. Esemplare in questo senso è la descrizione che l'attrice Roberta Carreri fa del proprio lavoro creativo:

8. «The results of the present study showed that in the case of non-object-directed actions, only mimed actions led to activation, centred in ips and the adjacent region of the inferior parietal lobule, overlapping that typically active in object-directed actions, whereas, symbolic actions and meaningless actions led to activation of smg and angular gyrus.» (F. LUI ET AL. 2008, pp. 268-269).

9. Ad ulteriore conferma della centralità dell'intenzione rispetto al singolo atto motorio, è possibile segnalare un altro esperimento effettuato nel 2008 sempre da Maria Alessandra Umiltà e colleghi. Cfr. UMILTÀ ET AL. 2008.

Se nel corso di una scena devo abbassarmi a raccogliere un quaderno da terra, i miei occhi non si fisseranno subito sull'oggetto, ma, per esempio, guarderò alla mia destra e alla mia sinistra prima di chinarmi. Il mio scopo è quello di non anticipare l'azione, ma devo anche saper giustificare ciò che faccio dandogli una ragione logica: mi guardo attorno per essere sicura che nessuno mi veda, o forse domandandomi perché nessun altro lo raccolga, o magari per verificare se ci sono altri oggetti sul pavimento da raccogliere. Solo all'ultimo momento, rivolgerò il mio sguardo verso il quaderno e mi chinerò. A questo punto potrò scegliere di usare l'*in-tensione* di raccoglierlo come se fosse una piuma. Così, per sollevare il quaderno afferrerò la copertina con due dita. L'importante per me è non compiere l'azione meccanicamente, seguendo il tragitto più breve come farei nella vita quotidiana, ma, attraverso il suo fraseggio, evocare immagini che cambino le mie *in-tensioni* e facciano sorgere associazioni nella mente dello spettatore offrendogli diversi livelli di interpretazione. L'attore deve saper dirigere l'attenzione dello spettatore per mantenere vivo il suo interesse. Potrei definire il lavoro dell'attore come una «danza delle intenzioni» (CARRERI 2007, p. 88).

La testimonianza di Roberta Carreri mette infatti in evidenza come non solo l'attore si preoccupa di creare delle precise intenzioni in scena ma anche di come si interessi a giocare con le *previsioni* delle azioni che costantemente vengono fatte dallo spettatore. Anche su questo aspetto esistono degli studi neuroscientifici che potrebbero essere messi in connessione con il lavoro dell'attore. Un esempio può essere quello della ricerca pubblicata nel 2005 da Leonardo Fogassi e colleghi (FOGASSI ET AL. 2005). L'esperimento in questione si basava sempre sull'osservazione dell'azione di afferramento, con la particolarità che, questa volta, l'azione non era un semplice «afferrare»» ma un «afferrare per». Nel caso specifico era «afferrare-per-spostare» oppure «afferrare-per-portare alla bocca». I neuroscienziati hanno notato come sia durante l'esecuzione che durante l'osservazione, già nella prima fase dell'azione completa vi era implicita l'intenzione finale. Ovvero i neuroni che si attivavano nella fase di «afferrare» erano diversi a seconda dell'atto motorio che l'avrebbe succeduta nonostante l'atto motorio «afferrare» sembri dinamicamente lo stesso. Questo è probabilmente dovuto al fatto che le nostre azioni sono organizzate in «catene d'atti» che si attivano in maniera non cosciente e pre-riflessiva a seconda dell'intenzione avviata. Ovviamente questo succede anche quando l'attivazione avviene tramite la risonanza dovuta all'osservazione di un'azione. La nostra catena d'atti motori si attiva completamente già dalla prima fase dell'azione. Questo significa che, all'interno dello «spazio d'azione condiviso» ci troviamo costantemente in una situazione di continua anticipazione motoria delle azioni altrui. Un'anticipazione di carattere pre-linguistico, prerazionale. Lo stesso accade, ovviamente, per lo spettatore. Egli compie continuamente delle previsioni e delle anticipazioni incarnate rispetto alle azioni dell'attore. L'attore, dal canto suo, è perfettamente consapevole di queste previsioni e le può utilizzare per creare quegli effetti di attesa, induzione, *suspence*, sorpresa, che ne caratterizzano la relazione con lo spettatore. Era ben cosciente di questo Vsevolod Mejerchol'd che indicava questa capacità di far crescere la previsione dell'azione con la formula di «pre-recitazione»:

Non è tanto la recitazione che ci interessa, quanto la pre-recitazione, poiché l'attesa suscita allo spettatore una tensione superiore a quella che provoca in lui qualche cosa di già ricevuto o pre-digerito. Il teatro non si fonda su questo. Esso vuole tuffarsi in queste attese dell'azione. (MEJERCHOL'D 1975, p. 141, traduzione mia).

Le neuroscienze ci forniscono quindi una nuova prospettiva di studio dello spettatore e dei suoi meccanismi percettivi. La percezione, come ha individuato bene il neuroscienziato francese Alain Berthoz:

non è solamente un'interpretazione dei messaggi sensoriali: è costrizione attraverso l'azione, è simulazione interna dell'azione, è giudizio e presa di decisioni, è anticipazione delle conseguenze dell'azione (BERTHOZ 1997, p. 15, traduzione mia).

L'attività dello spettatore teatrale, costituisce un particolarissimo esempio di esperienza. Non è il frutto di una percezione passiva e unidirezionale, ma deve essere considerata come un processo circolare e creativo di rielaborazione e costruzione di «verità» drammaturgiche proprie, scatenate dagli stimoli e dai suggerimenti costruiti *ad arte* dall'attore. Lo spettatore viene davvero chiamato in causa fisicamente, viene coinvolto in uno spazio d'azione condiviso. Lo «spettatore in gioco» è lo spettatore coinvolto in una dettagliata rete di stimolazioni e risonanze intersoggettive che caratterizzano la specificità fenomenologica non solo del teatro, ma di tutte le diverse forme di spettacolo dal vivo.

Bibliografia

BARBA 1993 = E. BARBA, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.

BERTHOZ 1997 = A. BERTHOZ, *Le sens du mouvement*, Paris, Odille Jacob, 1997.

BARTOLETTI, GUIDUCCI 2007 = F. BARTOLETTI, M.G. GUIDUCCI (a cura di), *Teatro e neuroscienze*, «Culture teatrali», 16, 2007.

CARRERI 2007 = R. CARRERI, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, Il principe costante Edizioni, 2007.

CRUCIANI 1995 = F. CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editoria & Spettacolo, 1995.

CRUCIANI, FALLETTI 1986 = F. CRUCIANI, C. FALLETTI (a cura di), *Civiltà Teatrale del XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.

FALLETTI 2008 = C. FALLETTI (a cura di), *Il corpo scenico*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2008.

FALLETTI, SOFIA 2011 = C. FALLETTI, G. SOFIA (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.

FOGASSI ET AL. 2005 = L. FOGASSI ET AL., *Parietal lobe: from action organization to intention understanding*, «Science», 308, 2005, pp. 662-667.

GALLESE ET AL. 1996 = V. GALLESE ET AL., *Action recognition in the premotor cortex*, «Brain», 119, 1996, pp. 593-609.

KHOLER ET AL. 2002 = E. KHOLER ET AL., *Hearing sounds, understanding actions: action representation in mirror neurons*, «Science», 297, 2002, pp. 846-848.

LUI ET AL. 2008 = F. LUI, ET AL., *Neural substrates for observing and imagining non-object-directed actions*, «*Social Neurosciences*», 3, 2008, pp. 268-269.

MEJERCHOL'D 1975 = V. MEJERCHOL'D, *Ecrits sur le théâtre*, II, 1917-1929, trad. fr., Lusanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1975.

MUKAMEL ET AL. 2010 = R. MUKAMEL, ET AL., *Single-Neuron Responses in Humans during Execution and Observation of Actions*, «Current Biology», 20, 1-7, 27, 2010.

RIZZOLATTI, SINIGALLIA 2006 = G. RIZZOLATTI, C. SINIGALLIA, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

SAVARESE, BARBA 1983 = N. SAVARESE, E. BARBA, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, UBILIBRI, 2005 (1983).

SOFIA 2009 = G. SOFIA (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009.

STANISLAVSKIJ 1925 = K.S. STANISLAVSKIJ, *La mia vita nell'arte*, trad. it., Torino, Einaudi, 1963 (1925).

STANISLAVSKIJ 1956 = K.S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 2000 (1956).

STANISLAVSKIJ 1957 = K.S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1999 (1957).

UMILTÀ ET AL. 2001 = M.A. UMILTÀ ET AL., *I know what you are doing: a neurophysiological study*, «Neuron», 32, 2001, pp. 91-101.

UMILTÀ ET AL. 2008 = M.A. UMILTÀ ET AL., *When pliers become fingers in the monkey*, «Proceedings of the National Academy of Science», 6, 105, 2008, pp. 2209-2213.

TAVIANI 1987 = F. TAVIANI, *Vedere lo spettatore*, «Hyphos», I, 1, gennaio-giugno 1987.

TAVIANI 1993 = F. TAVIANI, *Attilia o lo spirito del testo*, in R. ALONGE (a cura di), *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro (Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo)*. Costa & Nolan, Genova, 1993, pp. 217-286.

WETHAL 1997 = T. WETHAL, *L'interpretazione della partitura*, in M. DE MARINIS (a cura di), *Drammaturgia dell'attore,* «I Quaderni del battello ebbro», Bologna, 1997, pp. 167-175.

Quando la star diventa dea
Donne mitiche del cinema, poesia ispanica e lettori attuali

Antonio Portela
Università Ca' Foscari di Venezia
Universidad de Salamanca

Abstract La lettura mitica del cinema nella poesia ispanica del secolo xx. Modalità con cui alcuni poeti di lingua spagnola del xx secolo hanno «letto» le attrici di punta nella mediazione offerta dai media e come il mito che ne scaturisce viene percepito nelle loro poesie dai lettori.

Parole chiave Cinema, Mito, Star, Poesia Ispanica, Ricezione.

1. L'esperienza estetica nel regno delle ombre

«Ieri sono stato nel regno delle ombre». Questa frase enigmatica è stata una delle prime testimonianze letterarie della ricezione mitica del cinema. La scrisse Maxim Gorkij dopo aver visto per la prima volta nel 1896 una proiezione del Cinematografo Lumière. Nella cultura occidentale, parlare di ombre è riferirsi inesorabilmente alla caverna di Platone. Per noi, nulla è legato all'ombra così strettamente come il mito. Come si può osservare, quell'impressione magica dell'esperienza estetica filmica fu contemporanea alla nascita dell'arte cinematografica. Successivamente, le letture sulla nuova arte avrebbero seguito l'impronta di quella prima impressione letteraria. Il «discorso dello stupore», come Robert Stam chiama questa retorica (Stam 2000, p. 39), sarà un modo generale di approccio poetico al fatto filmico.

Fin dalla nascita del cinema le attrici hanno canalizzato l'impatto sociale della nuova arte. Non può essere ignorato, certamente, il fatto che l'industria dell'intrattenimento abbia commercializzato gli attori come «eroi di consumo» (Dyer 2001, p. 32). Lo *star system* americano dei primi quattro decenni del xx secolo ha introdotto un nuovo modo di celebrità, conferendo ai suoi attori dimensioni sociali fino ad allora sconosciute. Si presentarono al pubblico come modelli liberrimi di abitudini. Dentro lo schermo, l'aspetto ombroso della stella del cinema era spesso articolato con una retorica dell'innaturale – non si può dimenticare che quei decenni sono stati gli anni d'oro del primo piano –, che cercava la distanza e lo stupore dello spettatore, in modo che lui non rimanesse indifferente nella contemplazione di un bel viso. Come si evidenzia, il cinema è stato un terreno fertile per il mito: c'erano il discorso, la retorica e l'icona.

V.J. Benet sostiene che nel cinema «c'è qualcosa di indeterminato che sfugge a qualsiasi analisi, qualcosa di inafferrabile e che risponde al rapporto tra prodotti artistici e coloro che li godono» (Benet 2008, p. 69).[1] Le stelle del cinema aureo di Hollywood, soprattutto le donne, dispensano allo spettatore un aria di irrealtà, dandogli quelle «qualità metafisiche» che rileva Roman Ingarden in ogni opera letteraria (Acosta Gómez 1989, p. 98), e che faccio estensibile al testo filmico.

Michal Glowinski ha stabilito una tipologia delle diverse modalità di ricezione dell'opera d'arte. Tra le sette proposte, spicca in primo luogo quello che lui chiama lo «stile mitico». Secondo l'autore polacco, questo stile di ricezione si verifica «quando l'opera letteraria è ricevuta come una dichiarazione religiosa, che proclama una verità di fede» (Glowinski 1984, p. 48). Dipende in larga misura, come si può dedurre, da sistemi di pensiero che trascendono il dato culturale, avventurandosi in territori psicologici o antropologici. È vero che un mito creato nella modernità (o postmodernità), com'è il caso di Greta Garbo, non sembra appartenere a una cosmovisione o a un dogma, come succedeva nelle antiche mitologie. Ma si devono cercare similitudini tra sistemi

1. Per una lettura più scorrevole, ho scelto di tradurre tutte le citazioni accademiche direttamente all'italiano. Le originali sono in spagnolo. Nel caso delle poesie si includeranno i brani originali nelle note a piè di pagina.

mitologici non nell'appartenenza ad una fede regolamentata, ma nelle loro funzioni e, soprattutto, nel modo in cui vengono ricevuti.

Lo «stile mitico» di ricezione è il più aperto tra quelli proposti da Glowinski perché, come spiega l'autore, «in realtà, ogni opera può essere ricevuta dal modello mitico» (Glowinski 1984, p. 50). È quello che più apertamente conferisce al ricevente, quindi, la tanto attesa etichetta di co-autore del testo, in quanto completa il significato dell'opera in modo imprevedibile. Ed è questo il caso di cui si occupano queste pagine. Le stelle del cinema sono state recepite come miti, non solo per le condizioni in cui si presentano, ma per una misteriosa e comune volontà di mitificazione in un'epoca che aveva già proclamato la morte degli dèi. I poeti sono stati lettori privilegiati del discorso mitico cinematografico perché hanno potuto lasciare la traccia scritta della loro esperienza estetica. Ma, a loro volta, hanno dato luogo a un'altra esperienza estetica: quella del lettore-spettatore che legge le sue poesie e conosce il mito. Nelle pagine seguenti si troveranno le caratteristiche che reggono la lettura di questi poeti e dei loro lettori, che concorrono al mito in modo diverso.

2. I poeti nella sala di proiezione[2]

La poesia in spagnolo sul cinema dei primi decenni del ventesimo secolo ha raccolto i frutti dei semi piantati dall'industria dell'intrattenimento, stabilendo molto presto la rilocalizzazione dei vecchi miti, in un tono ludico proprio delle avanguardie. Tra i primi esempi si trovano la poesia di Antonio Espina «Venere Cynelya» (1927), e quelle di Francisco Ayala «A Circe cinemática» e «La sirena dei tropici» (1929) sulla figura di Josephine Baker. Lasciando da parte questi giochi intertestuali, le stelle del cinema sono state tra i poeti fonte di nuovi miti. Mi concentrerò su tre star per fare notare questa curiosa forma di ricezione cinematografica: Greta Garbo, Marlene Dietrich e Marilyn Monroe.

Di tutte loro, il caso più emozionante si trova nella figura immortale di Greta Garbo. La biografia enigmatica e la sua filmografia, progettata per esaltare quell'incertezza, si sono compenetrate intorno alla sua persona, mentre la letteratura creativa ha assorbito tale ambiguità, consapevole del fatto che nella sua avanzata forma di simulacro vi era qualcosa di più di un'attrice.

Così la vedeva César Muñoz Arconada, che nel 1928 scrisse nella poesia «Possessione lirica Greta Garbo»: «Nel mondo – merletto di luce – del cinema, Greta Garbo è la donna in fiamme – tremanti, ondeggianti –, che sventola le sue passioni in questo clima eroico d'eccessi, di anomalie, di limiti».[3] Arconada ha sintetizzato magistralmente il pensiero di molti dei suoi colleghi: nell'aura di mistero e oscurità che circondava la figura di Greta Garbo si intravedeva la «tristezza della marginalità, dell'individualità, della fatalità. La tristezza della passione, della perversione».[4] La Garbo era l'incarnazione della tragedia, anche se, a essere onesti, sarebbe più corretto dire che era l'incarnazione della *maschera* della tragedia, come corrisponde al volto più fotogenico che mai abbia visto uno schermo cinematografico. Questa circostanza è stata affrontata ne *I miti d'oggi*, dove Roland Barthes riflette sulla nascita del mito nella contemporaneità. In particolare, offre un testo sul «volto divinizzato» (Barthes 1980, p. 71) di Greta Garbo, nel quale, secondo la sua opinione, risiede l'incantesimo metafisico dell'attrice svedese perché «rappresenta quel momento instabile nel quale il cinema estrae una bellezza esistenziale da una bellezza essenziale, quando l'archetipo si inchina verso il fascino di figure periture, quando la chiarezza delle essenze carnali ha come risultato una lirica della donna».

Nella letteratura ispanoamericana, l'influenza della Sfinge arriva negli stessi anni alla penna di Humberto Salvador e Alfonso Reyes. Quest'ultimo dedica all'attrice svedese una poesia in prosa, intitolata «L'airone Greta Garbo» (1932) dove Greta Garbo, tramutata in un uccello stilizzato ed elegante, nella vicinanza con gli uomini obbedisce a un istinto naturale e «prova un brivido: vorrebbe sopportare fermamente la prova definitiva della sua perfezione, ma le si ribellano dentro tutti gli impulsi della specie e, appena se ne rende conto, è già fuggita».[5] Questa mutazione in un animale con le caratteristiche reali

2. Le poesie citate soltanto con l'anno di pubblicazione in questa parte si raccolgono nella antologia *Viento de cine* di J.M. Conget. Quelle che non sono incluse nel cosidetto volume saranno debitamente indicate.

3. «En el mundo – encaje de luz – del cinema, Greta Garbo es la mujer de llamas – trémulas, ondulantes – que agita sus pasiones en ese clima heroico de los excesos, de las anormalidades, de los extralímites».

4. «Tristeza de la marginalidad, de la individualidad, de la fatalidad. Tristeza de la pasión, de la perversión».

5. «Se estremece: ella quisiera soportar a pie firme aquella prueba definitiva de su perfección, pero se le sublevan adentro todos los impulsos de la especie, y cuando se ha dado cuenta, ya huyó».

della dea Garbo, non ricorda al lettore Atenea, la dea uccello, saggia e solitaria?

È interessante notare che l'ombra di Greta Garbo continua a proiettare il suo mistero fino alla letteratura più recente, e ancora la sua presenza si trova nella lirica più giovane. È il caso di Ana Isabel Conejo, «Non si può guardare con quegli occhi | nella cui luce serena si anticipa | tutta la dimensione della leggenda | come una | tragedia necessaria, | ed essere, e rimanere | felice» (Conejo 2007, p. 28).[6]

Un'altra attrice che ha risvegliato il sentimento mitico tra i poeti è Marlene Dietrich. Tra coloro che le hanno professato una maggiore devozione vi è stato Pablo García Baena. Un suo testo in prosa, dall'enigmatico titolo «Maggio», allude al mese in cui si spegne la luminosità della Marlene Dietrich mortale (il 6 maggio 1992). La poesia riprende l'iconicità filmica – il fumo del suo tabacco sul palco, l'ambiguità sensuale del suo sorriso –, con il lessico della magia per parlare sia del mito che del palcoscenico in cui si svela. Impregnata di qualità divine, l'attrice appare sullo schermo come una totalità il cui lignaggio è associato ai miti pagani e cristiani insieme: «La magia speciale del gioco della luce e le tenebre formava dalla nebbia, come dal fango creatore, una figura lunare dai capelli quasi blu, di galleggianti passi cadenzati»[7] (García Baena 2008, p. 391). È possibile stabilire una connessione remota con la dea pagana Artemide, con la quale condivide alcuni dei suoi attributi, per esempio, «una bocca che non era sensuale»[8]. Le analogie tra queste due dee non si fermano qui: entrambe sono dee pure e caste, ma suscitano allo stesso tempo una frenesia d'amore in coloro che le guardano. Infine, non sono entrambe anche dee lunari, l'una tra i campi della Grecia Antica e l'altra negli oscuri porti americani? Sono troppe le coincidenze poetiche per non pensare che il mito di Marlene Dietrich sia stato costruito dal nulla, come se tenesse presenti i ponteggi leggendari lasciati da altri miti. Forse è rischioso qualificare queste lontane relazioni come intertesti, ma non vale lo stesso per la qualifica di ipertesti.

José Mateos parla anche di Marlene Dietrich. Nel poema «L'Angelo Azzurro»[9] (1990) definisce il significato della sua figura secondo i ruoli da lei interpretati: «Tu sempre accanto alle scorie inutili / sussurrando parole che si dimenticano».[10] Confrontando questa poesia con quella di Pablo García Baena, si evidenzia la continuità dell'immagine della Dietrich. In entrambe le poesie l'attrice appare avvolta dallo stesso «fumo» e negli stessi scenari.

Sia Greta Garbo che Marlene Dietrich, rispondono all'archetipo della *femme fatale* che tante volte è stata rappresentata sullo schermo negli anni aurei di Hollywood. D'altro canto, la versione poetica di Marilyn Monroe è molto diversa dalle altre due attrici menzionate finora, perché il suo è un mito costruito a partire dalla sua morte. La sua scomparsa solleva, infatti, una coscienza poetica lontana dalla frivolezza che circonda Marlene Dietrich o Greta Garbo. La figura di Marilyn e le circostanze della sua scomparsa aprono a una riflessione sul paradosso del mito cinematografico: immortale sullo schermo quanto effimero nella vita reale. Sul ciclo poetico sulla Monroe gravita una meditazione generale sulla morte e sull'eccesso. Opera in essa la prova definitiva del mito, che è soffrire il processo di catasterismo – l'ascensione finale al cielo degli dei – che Jorge Guillén affronta davanti alla stessa tomba dell'attrice, nella sua poesia «Corpo solo» (1967):[11] «la bella attrice è morta | ahimé, di pubblicità».[12] Il poeta scopre che l'eccesso – di vita, d'amore, di umanità – può essere mitigato soltanto con la fine della carne: «Libera, finalmente, sola».[13] La redenzione sociale riscontrabile nella poesia è una caratteristica comune di quasi tutti i versi dedicati all'attrice. Raccolgono il senso di colpa generale che circola nel cuore della esigente e spudorata cultura di massa, desiderosa di eccessi e che giunge alle estreme conseguenze della trivialità.

«Poesia per la voce di Marilyn Monroe» (1963)[14] di Rafael Guillén, raccoglie questo sentimento acre, che mescola al contempo la funesta malinconia e l'Eros, ricordando la voce dell'attrice: «Ho sentito la tua voce carnale, e mi chiedo | che cosa accade qui.

6. «No se puede mirar con esos ojos | en cuya luz serena se anticipa | toda la dimensión de su leyenda | como una | tragedia necesaria, | y ser, y seguir siendo |feliz».

7. «La magia especial del juego de la luz y la penumbra iba formando de la niebla, como del barro creador, una figura lunar de cabellos en halo casi celeste, de flotantes pasos cadenciosos».

8. «Una boca que no era sensual».

9. «El ángel azul».

10. «Tú siempre al lado de la vana escoria | susurrando palabras que se olvidan».

11. «Cuerpo a solas».

12. «La hermosa actriz ha muerto | ay, de publicidad».

13. «Libre, por fin, a solas».

14. «Poema para la voz de Marilyn Monroe».

Se questo sia un nuovo peccato, o una punizione».[15] Un approccio simile esibisce Antonio Martínez Sarrión in «Requisitoria generale per la morte di una bionda» (1970): [16] «lampi | di terrore negli occhi giganti del mio amore | afferrata al suo sporco barattolo di Nembutal»,[17] alludendo agli ultimi momenti dell'attrice. In questa poesia, a differenza che in quella di Rafael Guillén, l'elegia si nasconde dietro a un lessico giuridico: è il poeta a stendere il verbale di morte del mito, che, una volta attraversata la frontiera, si installerà, come propone Leopoldo María Panero in «Marilyn Monroe's negative» (1973), nel tessuto mitologico occidentale: «la chioma bionda che si distende nel nulla | viva solamente nelle caverne».[18]

Il mito di Marilyn «irreale come un sogno che uno psichiatra interpreta e archivia»,[19] scatena una riflessione così profonda da suggerire un confronto con la religione, per cercare l'espiazione dall'eccesso pubblico oltre che dal peccato commesso con lei. Ernesto Cardenal tenta di farlo in «Preghiera per Marilyn Monroe» (1967).[20] Tuttavia agli occhi del poeta Marilyn rivela essere un *alter Christus*, «Il tempio – di marmo e oro –, è il tempio del suo corpo / dove sta il Figlio dell'uomo con una frusta in mano».[21] Suscita una riflessione sulla dimensione escatologica del mito cinematografico:

> Perdonala, Signore, e perdonaci
> per la nostra 20th Century,
> per quella Super Colossale produzione in cui tutti abbiamo lavorato.
> Lei aveva fame d'amore e le abbiamo offerto tranquillanti.[22]

15. «Oigo tu voz carnal, y me pregunto | qué pasa aquí. Si acaso es esto un nuevo pecado, o un castigo».

16. «Requisitoria general por la muerte de una rubia».

17. «Ráfagas | de terror en los ojos enormes de mi amor | aferrada a su sucio frasco de nembutal».

18. «Cabellera rubia que en la nada se extiende | viva tan sólo en las cavernas».

19. «Irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y archiva».

20. «Oración por Marilyn Monroe».

21. «El templo – de mármol y oro – es el templo de su cuerpo | en el que está el hijo de Hombre con un látigo en la mano».

22. *Perdónala, Señor, y perdónanos a nosotros*
por nuestra 20th Century
por esa Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado.
Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.

3. Il lettore-spettatore di fronte al mito nei tempi di Youtube

Finora abbiamo delineato in queste pagine un solo tipo di ricezione: l'accoglienza poetica del mito cinematografico. Ma quali sono i condizionamenti che agiscono sul ricevente che manca in questo schema, quello qui denominato come lettore-spettatore? In che modo si sviluppa la sua parte di comunicazione nella lettura di queste poesie? In ultima analisi, questi testi sono scritti con intenzione comunicativa, come ci si aspetta di qualsiasi atto di creazione letteraria.

Osservando le date di pubblicazione della maggior parte delle poesie citate, si potrebbe dedurre che l'atto poetico si è originato contemporaneamente al mito (o al suo picco di popolarità, per essere esatti). Si potrebbe pensare che si rivolgono anche a un lettore contemporaneo, in grado di comprendere sia i riferimenti cinematografici che le allusioni alla vita della stella contenuti nel testo. L'ultimo film interpretato da alcuni dei miti esposti risale al 1961. Si tratta di *The Misfits*, con Marilyn Monroe. Nello stesso anno, Marlene Dietrich interpreta il suo ultimo ruolo, dopodiché i suoi fan hanno dovuto accontentarsi di brevi apparizioni in pellicole di impatto minore. La vita di Greta Garbo, ritiratasi dal cinema da vent'anni, si limita in quel periodo a una fuga senza fine dalla vita pubblica che la conduce a una morbosa misantropia.

Tuttavia, un appello volto unicamente alla conoscenza sincronica della presenza della star in vita, condivisa dal poeta e dal lettore, ridurrebbe l'interesse di queste poesie a semplici documenti sciovinisti. Qui si è parlato di mito quindi l'influsso e la grandezza di queste star risultano molto più longeve di quelli di un'attrice comune. Va ricordato che la figura del divo del cinema contiene, nelle parole di V.J. Benet, due aspetti primordiali: «un'immagine e una struttura di senso» (p. 70). Se entrambe sono stabili e persistono, si parla di mito. L'atto comunicativo che si stabilisce tra il lettore e la poesia non si limita a notare che il poeta ha sentito una grande ammirazione per la star in questione, ma che ha rilevato la pulsione mitica. Che queste attrici erano e sono materia numinosa è avvalorato dal fatto che esse continuano a dare origine a nuove poesie (come quelle di Ana Isabel Conejo citate in queste pagine), e che i loro nomi vengono cercati su Google e YouTube (per fare due esempi paradigmatici della società dell'informazione): i risultati si contano a migliaia.

Se il mito è ancora rilevante è proprio perché non discrimina il destinatario, cioè continua a offrire ai lettore-spettatori contemporanei un punto di riferimento

culturale vivo. Sarebbe strano che un lettore moderno di questi testi non conoscesse il nome di Marilyn Monroe, Marlene Dietrich e Greta Garbo, persino senza avere visto mai uno solo dei loro film. Per discutere la ricezione di queste poesie, di conseguenza, si deve tener conto di alcuni aspetti che non sono in essi contenuti, e che riguardano la storicità dell'atto di ricezione: il tempo trascorso, l'età del lettore, l'impatto sui mass media ecc. Questi aspetti determinano, insieme, le variazioni tra la ricezione da parte del gruppo di poeti qui considerato e quella dei lettori-spettatori, e che si riassume nel concetto di fusione di orizzonti proposto dall'estetica della ricezione.

La fenomenologia della lettura stabilisce i punti d'indeterminazione (Ingarden) come essenziali nell'atto di ricezione dell'opera letteraria. Il lettore-spettatore moderno dovrebbe riempirli con le informazioni di cui dispone, operazione fondamentale per raggiungere una piena comprensione della struttura di senso delle star proposta nella poesia. Tale struttura, di fatto, è soggetta alla frammentazione. Questa circostanza apre la strada alla ricezione mitica, strada spianata dai poeti e influenzata dai tanti incidenti menzionati sopra. Ma forse il fattore più importante è il mutamento stesso dell'esperienza estetica cinematografica. La televisione e Internet hanno preso il posto egemonico prima occupato dal grande schermo, con le relative conseguenze. La star del cinema non è più regina assoluta del film. La sua influenza modificava il programma degli studi di cinema; la sua sola presenza sullo schermo attirava lo spettatore nelle sale. Ora le star del cinema classico sono soggette ai disegni di programmazione e di contro-programmazione, essendo relegate a una posizione marginale nel palinsesto televisivo. Nonostante il numero di siti a loro dedicati, raramente potranno essere *trending topic* nelle reti sociali, come ormai nemmeno lo è Artemide. Purtuttavia, le dee del cinema, al pari di quelle della Grecia antica, formano parte integrante della cultura occidentale, anche se oggi la postmodernità le relega nello stesso frenetico flusso di informazioni e di immagini (ciò che costituisce, in definitiva, l'iperrealtà). I loro film continuano a essere programmati in TV; proliferano collage su YouTube che frammentano le loro interpretazioni. Biografie a loro dedicate continuano ad apparire. I migliori musei dedicano loro retrospettive all'immagine di dive. E ancora si scrivono poesie sulla loro magia.

Si può denominare questo modo di perpetuare e di recepire il mito come «stile di ricezione mitica istituzionalizzata», giacchè la cultura di massa ha classificato queste star come dei miti mantenendone intatto lo status (spesso nei media si sente questo sostantivo usato per alludere alla capacità del cinema di conferire l'immortalità). Non va dimenticato, tuttavia, che nel processo di mitificazione della star hanno esercitato il loro potere, in modo uguale e reciproco, sia gli organismi caratteristici della cultura di massa che quelli tradizionalmente associati all'alta cultura, tra cui la poesia.

Il lavoro dei poeti è stato duplice: in primo luogo, essi hanno identificato e fissato il mito; in secondo luogo, hanno preparato le dive ad affrontare i capricci del tempo. Rispondendo alla chiamata dell'industria del cinema, hanno condizionato in modo chiaro l'immagine della star che, nelle parole di Gianfranco Bettetini, «è investita di un sapere extratestuale e addirittura pretestuale, a volte così determinante da indurre gli apparati a riprodurre per lo stesso divo la stessa figura attorale, lo stesso ruolo» (BETTETINI 1996, p. 53). L'informazione previa che circola attorno al mito – la sua struttura di significato – è essenziale per il lettore-spettatore perché gli permette di configurare l'immagine della star, prima di affrontare la lettura della poesia che parla di lei. E abbiamo visto ormai che questo sapere si dà oggi in modo frammentario. Ciò che individualizza queste attrici sono piccole quantità di informazioni.

In sintesi, l'informazione condiziona da un lato il discorso filmico, dall'altro, il discorso letterario o poetico sulla star in questione. Nel caso di Greta Garbo, Marlene Dietrich e Marilyn Monroe, non è tanto importante la filmografia, perché non è decisiva. Non contiene l'informazione definitiva sul mito poiché esso supera i loro film attraverso una combinazione di immagine e significato, quest'ultimo, come ha espresso indirettamente Bettetini, non limitato allo schermo. Così l'esperienza estetica del lettore ipotetico può muoversi nella stessa scala mitica in cui si muovono le poesie: ancor più mitica, sembra, perché il tempo trascorso dalla scomparsa del mito conduce a una percezione leggendaria, in una zona tra veracità e irrealtà. Il cinema del periodo aureo di Hollywood ha promosso la ricezione mitica delle sue figure «proponendo simulacri sovrannazionali o ingenerando fenomeni di culto nazionale, piuttosto equivalenti nelle loro funzioni epistemiche» (BETTETINI 1996, p. 53). Questo è ciò che, in sostanza, perdura di questi miti nella cultura popolare.

La tale struttura di significato descritta insieme al sapere pretestuale sulla star del cinema, vengono presentati frammentariamente anche nelle poesie citate. Attraverso aspetti schematizzati, esse fanno appello a un campo di informazioni riassunto, facilmente riconoscibile nella maggior parte dei casi dal

lettore-spettatore, anche nei casi in cui egli non sia contemporaneo alla poesia o alla star. Si tratta di informazioni fossilizzate che alludono agli aspetti più riconoscibili della star, e ne riaffermano in definitiva il mito nel suo status: la morte di Marilyn Monroe, la freddezza geometrica del volto di Greta Garbo, la sensualità ambigua di Marlene Dietrich. Come si può vedere, sono abbastanza simili ai mitemi proposti da Lévi-Strauss, perché sono unità stabili che condividono poeta e lettore.

Questi aspetti schematizzati non sono solo dovuti al lavoro dei poeti, bensì risiedono nella biografia delle attrici e nella propaganda che le circonda. Nell'atto di ricezione delle poesie, quindi, vengono citati gli aspetti cinematografici letteraturizzati. Bettetini, ancora una volta, osserva che «il cinema del divismo [...] si è sempre fondato sulla sovrapposizione tra il personaggio interpretato dall'attore nella finzione e l'attore-personaggio della vita reale, tra la figura agente nel mondo possibile dello schermo» (Bettetini 1996, p. 53). Per un lettore-spettatore attuale, l'informazione che agisce realmente nella sua mente prima di leggere una delle poesie riviste è questo secondo aspetto previsto dal semiologo. Come visto sopra, la *fiction* filmica ha un peso inferiore della figura stessa del film. E ciò si configura in informazione non esaustiva, che rifiuta i dettagli col passare del tempo in modo tale che il mito si faccia essenziale, diventi puro epiteto o impresa tragica.

I poeti interpretano in chiave mitica queste tre star, condizionati da strategie sia cinematografiche che extracinematografiche, ma la novità di questi miti li mette in una posizione fondazionale della cultura. C'è quindi una certa ingenuità nelle poesie. La lettura mitica del lettore-spettatore, invece, viene condizionata in modo triplice attraverso la letteratura, il cinema e i media dentro il *continuum* di immagini della postmodernità. Tuttavia, ciò non impedisce un'interprtazione in chiave mitica, perché la sola presenza del nome delle attrici predispone le poesia a essere lette in prospettiva numinosa. Si dà l'esatta corrispondenza tra il significato delle qualità metafisiche ritenute come essenziali al testo letterario da Ingarden e la verità che si nasconde dietro il testo poetico: se ci fosse una qualche dimensione metafisica nella cultura di massa, sarebbe in queste poesie. È il lettore a dover cogliere tale idea per decifrare il senso dei bei volti, e pensare che i personaggi risultano arricchiti da qualità memorabili per cui ancora oggi vengono ricordati. Soltanto avendo ciò in mente, è possibile far prevalere l'aspetto soprannaturale del mito sull'ironia.

Grazie a un distanziamento temporale, la metafora di Gorkij con cui queste pagine sono iniziate si rivela ormai anacronistica. I canali di ricezione sono variati molto dai primi decenni del Novecento, quando la proiezione sul grande schermo era l'unico canale attraverso il quale la star compariva davanti al pubblico. Oggi, il palinsesto televisivo, il DVD e YouTube hanno imposto un discorso immaginativo-narrativo che ha poco a che fare con la proiezione cinematografica, con conseguenze fenomenologiche che avvicinano il mito al grado zero della ricezione. L'audiovisione contemporanea ha spezzato l'illusione unitaria (Chion 1993, p. 89) e la sospensione temporanea della realtà dello spettatore che il cinema costruiva grazie alla proiezione nelle sale. Quasi rispondendo alle teorie di Bertolt Brecht sul teatro, il cinema è diventato un'esperienza frammentata secondo i dettami della fruizione o dell'effettiva volontà dello spettatore, che è in grado di fermare un film se lo ritiene opportuno. Il discorso proposto dalla star del cinema nei suoi film ha perso la qualità totalizzante, aristotelica nella sua essenza, progettata dal cinema «classico» di Hollywood, che elaborava il racconto e misurava i tempi in funzione di parametri che differiscono notevolmente da quelli della televisione.

Il lettore contemporaneo ad Antonio Espina o Cesar Muñoz Arconada avrebbe notato subito il gioco di contrasti tra mitologie: quella dei film, nascente, allegra, onnipresente; e un'altra che rimaneva relegata alla letteratura. Al contrario, per il lettore di oggi, questa disparità è diluita nella stessa materia, in modo da non essere più in grado di discernere tra gerarchie mitologiche. Il cinema di oggi continua a fornire una costellazione di star che esercita il potere dei media con l'intenzione di attirare alla comoda poltrona della sala un pubblico seduto nel divano di casa. Ancora si ricorre a diverse modalità di persuasione di massa ma, com'è noto, non ci sono in questo momento molte poesie dedicate ad Angelina Jolie e Kate Winslet. Qualcosa di misterioso doveva esserci nei volti e nomi di Marilyn Monroe, Marlene Dietrich e Greta Garbo, perché tanti poeti vi dedicassero la loro attenzione. I loro nomi riferiscono, come fossero degli ipertesti, una storia e un'immagine, una pagina in cui sono raccontate le gesta attraverso le quali il mito è individualizzato. Ernst Cassirer ha detto, con un'espressione elegante e appropriata, che anche solo a partire dal nome il mito «diventa un essere autonomo, che continua a vivere secondo la propria legge, e acquisita dimensione e durata» (Cassirer 1961, p. 62).

Tradotti i miti al linguaggio della cultura di massa, i nomi di Greta Garbo, Marlene Dietrich e Ma-

rilyn Monroe evocano nel lettore un tempo in bianco e nero – o cinemascope –, una vita di fascino e di mistero, sensualità e fatalità. Seduzione, insomma. Oggi, per il lettore contemporaneo, questi miti appaiono ironicamente lontani ed eterni, ma certamente sono miti. Il relativismo culturale prevale e, per l'*homo videns* del XXI secolo, è irrilevante se una dea di nome Venere o Marlene Dietrich cantasse sdraiata sensualmente su una sedia di cabaret, e che una qualunque di esse venga citata in una poesia. Perché entrambe sono ombre, e come tali vengono osservate. E non sono nemmeno più ombre, ma abbozzi d'ombre. Palinsesti.

Bibliografia

ACOSTA GÓMEZ 1989 = L.A. ACOSTA GÓMEZ, *El lector y la obra: teoría de la recepción,* Madrid, Gredos, 1989.

BARTHES 1980 = R. BARTHES, *Mitologías,* Madrid, Siglo XXI, 1980.

BENET 2004 = V.J. BENET, *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.

BETTETINI 1996 = G. BETTETINI, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996.

CARDENAL 1972 = E. CARDENAL, *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1972.

CASSIRER 1961 = E. CASSIRER, *Linguaggio e mito. Contributo al problema dei nomi degli dèi*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, (1925) 1961.

CHION 1993 = M. CHION, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido,* Barcelona, Paidós, 1993.

CONEJO 2007 = A.I. CONEJO, *Rostros*, Madrid, Hiperión, 2007.

CONGET 2002 = J.M. CONGET, *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Madrid, Hiperión, 2002.

DYER 2001 = R. DYER, *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001.

GARCÍA BAENA 2008 = P. GARCÍA BAENA, *Rama fiel*, Salamanca, Universidad de Salmanca, 2008.

GLOWINSKI 1984 = M. GLOWINSKI, *Los estilos de recepción*, «Criterios», enero-diciembre 1984, pp. 47-56.

PAECH 2002 = A. PAECH, *Gente en el cine*, Madrid, Cátedra, 2002.

STAM 2008 = R. STAM, *Teorías del cine: una introducción*, Barcelona, Paidós, 2008.

Lettura di brani musicali raffigurati in opere d'arte tra Cinque e Seicento: il canone

ANNA VALENTINI
Università di Padova

ABSTRACT L'incremento di soggetti musicali nei dipinti alla fine del Cinquecento è in relazione ad una competenza musicale diffusa, che permetteva all'osservatore di *leggere* e talvolta decriptare il messaggio musicale. L'intervento si propone di rilevare esempi di area padana di soggetti musicali inseriti nei quadri e di mettere in relazione la nascita di nuovi schemi iconografici con una classe di aristocratici intellettuali interessati alle arti e dediti alla musica pratica, prima di allora svalutata rispetto a quella teorica.

PAROLE CHIAVE Iconografia musicale, Canone, Mecenatismo, Guercino, Bastianino.

Fig. 1. MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO (1571-1610), *Suonatore di liuto*, New York, The Metropolitan Museum of Art

Fig. 2. CARAVAGGIO, *La musica*, New York, The Metropolitan Museum of Art

Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento si incrementa il numero delle opere d'arte italiane a soggetto musicale. Negli anni a cavallo tra i due secoli la rappresentazione della musica, che prima aveva un ruolo prevalentemente connotativo di personaggi biblici, mitologici o di santi (David, Saul, Apollo, Orfeo, Santa Cecilia, i cori angelici ecc.) diventa con frequenza soggetto centrale della rappresentazione; non di rado fa la sua comparsa nella composizione uno spartito, che talvolta ritrae un canone. Scopo di questo contributo è verificare, con l'ausilio visivo di alcune opere d'arte, quale fosse il contesto culturale che favorì la nascita di nuovi soggetti iconografici, quale intento comunicativo avevano gli inserimenti di musica scritta e quali competenze si presupponeva possedesse il «lettore», soprattutto quando la musica raffigurata è un canone.

È stato rilevato come l'incremento dei soggetti musicali nei dipinti, nell'arco di pochi anni a cavallo tra i due secoli, sia avvenuto in luoghi e contesti precisi, che ne hanno favorito il processo: a Roma e Firenze gruppi di intellettuali e personalità di spicco con interessi particolari verso la musica e le arti visive ne furono responsabili (BINI ET AL. 2000; VODRET, STRINATI 2001). Esempi d'area ferrarese ci consentono di tracciare una rete di relazioni che allarga i confini di un contesto culturale che era forse ancora più condiviso. Cominciamo a stendere il filo di queste relazioni partendo da Roma per arrivare rapidamente in area padana, dove ci soffermeremo su alcune opere.

A Roma il cardinale Francesco Maria Del Monte, che intuì il genio di Caravaggio ma che era anche musicista dilettante e dedicatario di molteplici composizioni musicali – quindi mecenate nei confronti dei compositori – commissionò quadri emblematici di una nuova sensibilità: il *Suonatore di liuto* e *La Musica* (figg. 1, 2). Palazzo del Monte si trovava proprio di fronte a un'altra dimora signorile, nella quale erano ospitate attività musicali, quella di Vincenzo Giustiniani, figura significativa dello stesso contesto culturale, che commissionò a sua volta sempre al Caravaggio altre due famose tele a soggetto musicale, un altro *Suonatore di liuto*, replica di quello appena ricordato, e *Amore vincitore* (figg. 3, 4). Lo stesso Giustiniani, oltre che collezionista di opere d'arte di straordinaria importanza, fu l'autore del celebre *Discorso sopra la musica* (GIUSTINIANI 1628) i cui contenuti sono stati sagacemente messi in relazione con i dettagli raffigurati nei dipinti dello stesso periodo e ambito (VODRET 2001).

Il filo immaginario col quale sono stati legati i nomi di Del Monte e Giustiniani, un filo che rappresenta i rapporti di scambio intellettuale di personalità illuminate di quegli anni, si tende fino a Firenze. Sappiamo infatti che ci furono rapporti di conoscenza, o di vera e propria amicizia di queste personalità con chi a Firenze stava ponendo le basi per un rinnovamento musicale epocale: la Camerata dei Bardi. I rapporti stretti tra Del Monte e il fiorentino Emilio de' Cavalieri, membro della Camerata, legano le due *élites* intellettuali che sono state individuate come le basi di un rinnovamento della cultura Italiana evidente, per quel che interessa in questo momento, nel nuovo protagonismo della musica nelle opere d'arte.

Il filo di relazioni, ben tracciato e documentato tra Roma e Firenze, si può ulteriormente allargare con esemplificazioni analoghe provenienti da altri contesti, geograficamente non prossimi. Il filo immaginario si tende a tale scopo da Firenze e Ferrara: sono infatti ben documentate le relazioni che la corte di Alfonso II d'Este e Margherita Gonzaga intrattennero con la Camerata dei Bardi: per citare solo un episodio, nel 1590 Giovanni de Bardi, insieme a Iacopo Corsi e Ottavio Rinuccini furono ospitati al castello estense, dove l'audizione del celebre Concerto delle Dame diede modo al Bardi di portarlo quale modello da seguire.[1] Due esempi di area padana sono utili allora a tratteggiare il panorama culturale di quell'area negli stessi anni a cavallo tra i due secoli: affreschi del Guercino a Cento e un dipinto del Bastianino a Ferrara.

Fig. 3. CARAVAGGIO, *Amor vincit omnia*, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

Fig. 4. CARAVAGGIO, *Suonatore di liuto*, San Pietroburgo, Ermitage

Nel 1615 il Guercino, appena ventiquattrenne, fu chiamato dal conte centese Bartolomeo Pannini ad affrescare le stanze della propria casa. L'abita-

1. Cfr. *Discorso mandato da Giovanni de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la Musica antica e 'l cantar bene* (1578 ca.), pubblicato in DONI 1763.

Fig. 5. Gian Francesco Barbieri detto il Guercino (1591-1666), *Paesaggio con concerto*, Firenze, Uffizi

zione divenne negli anni successivi meta di visite di personaggi illustri, che si recavano ad ammirare le scene raffigurate nel fregio delle diverse camere, almeno fino al XIX secolo, quando furono staccati da muro.[2] Una delle stanze decorate era destinata all'esercizio musicale domestico e il soggetto di tutto il fregio è piuttosto singolare: non raffigurazioni mitologiche legate alla musica né scene genericamente musicali come il *Paesaggio con concerto* che il Guercino dipinse negli stessi anni (fig. 5) e nemmeno putti musicanti analoghi a quelli di un'altra abitazione nobile del centese, la Villa Giovannina dei conti Aldrovandi. L'ornamento scelto per il fregio fu il materiale che è abitualmente oggetto di sguardo da parte dei musicisti: pentagrammi (figg. 6, 7, 8). Poiché gli affreschi della Camera della musica si deteriorarono e furono coperti, a differenza di tutti gli altri che vennero staccati da muro, oggi ne rimangono purtroppo solo le copie settecentesche, che recano le tracce della caduta dell'intonaco già in atto. Sotto ad ogni brano musicale il copista annotò l'indicazione topografica, per così dire, rispetto alla disposizione della stanza. Di scarso interesse per uno storico dell'arte, queste copie sono invece molto eloquenti da un punto di vista musicologico.

Due osservazioni vanno fatte. La prima è che la scelta del soggetto attesta una consuetudine. Il fatto che la stanza di un'abitazione nobiliare fosse dedicata alla musica indica una prassi esecutiva da camera, predisposta per il gusto degli stessi esecutori e di pochi altri uditori. La specificità del soggetto, gli spartiti, è indicativa di una competenza musicale, in quanto la scelta ha senso solo se condivisa nel suo significato.

La seconda è che il repertorio raffigurato è indicativo di quello eseguito in quel momento: sei monodie accompagnate, una composizione a tre

2. Gli affreschi superstiti sono oggi conservati in parte presso la Pinacoteca Civica di Cento (FE) e in parte presso collezioni private.

voci e due canoni. La monodia accompagnata era il genere nuovo, quello che anche grazie alle teorizzazioni nella Camerata dei Bardi indirizzò la pratica musicale dalla polifonia alla monodia. L'altro genere raffigurato, il canone, era invece una pratica polifonica, quindi apparentemente opposta alle tendenze monodiche. Un canone, forse non è superfluo ricordarlo, è una composizione nella quale più voci eseguono la stessa melodia entrando, ossia cominciando a cantarla, in momenti diversi, una dopo l'altra, sovrapponendosi. Nella raffigurazione del canone della Camera della musica vediamo, infatti, i caratteristici segni d'ingresso, che indicano il punto in cui doveva entrare la seconda, la terza e la quarta voce. Dal punto di vista di un compositore seicentesco, il canone era la materia prima della propria pratica, il terreno d'esercizio di chi si dedicava allo studio compositivo in maniera competente e qualificata. Nella declinazione del canone enigmatico, che vedremo più oltre, tale genere si tingeva inoltre di significati emblematici. I due canoni affrescati dal Guercino per probabile desiderio del committente sono quindi indicativi di una padronanza del contesto musicale colto, non solo per quanto riguarda i generi allora, potremmo dire, d'avanguardia, ma anche per quanto riguarda gli strumenti del mestiere.

Il canone affrescato dal Guercino è una composizione compiuta, a quattro voci. È costruito sull'*Aria di Fiorenza* composta da Emilio de' Cavalieri – lo stesso che avevamo annotato quale filo di collegamento tra Roma e Firenze – per gli intermedi fiorentini del 1589 (Kirkendale 1972). Era una melodia di basso che da quella prima esecuzione si era poi diffusa, divenendo popolare. Il fatto che si trovasse sul muro di una casa della provincia ferrarese, è segnale che quelle relazioni poc'anzi rapidamente ricordate corrispondevano ad una reale condivisione culturale. Il canone era destinato ad un «lettore» che comprendeva, che possedeva le conoscenze, e quindi la pratica, necessarie a riconoscere quella composizione.

Il filo delle relazioni che ci ha portato a casa Pannini si tende ad un'altra dimora centese, quella dei Fabbri. Bartolomeo Fabbri, nella sua abitazione, prossima alla piazza di Cento, ospitava le prime accademie e realizzò il primo teatro della città. Il Guercino teneva in questa casa la sua Accademia del nudo, nella quale esercitava gli allievi, e nelle stanze attigue il maestro di cappella apriva la scuola di musica. La prossimità delle due arti, anche stavolta promossa da un notabile del luogo, si può mettere in relazione con alcuni disegni di scuola guerciniana, nei quali i soggetti ritratti sono maestri e allievi chiaramente intenti in esercitazioni musicali (figg. 9, 10, 11, 12).

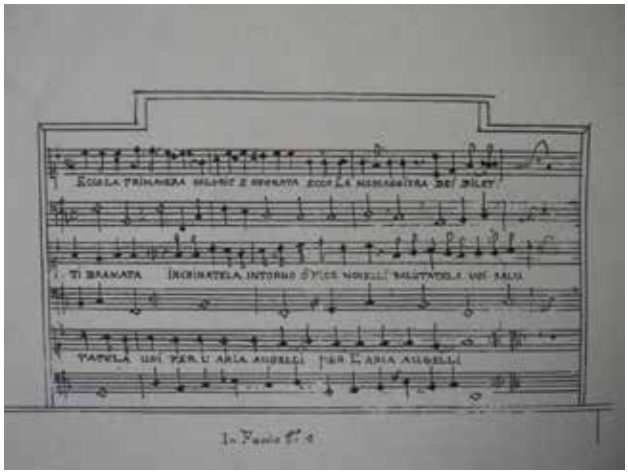


Fig. 6. Camera della musica di casa Pannini, Cento.
Copia dell'affresco del Guercino, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della musica

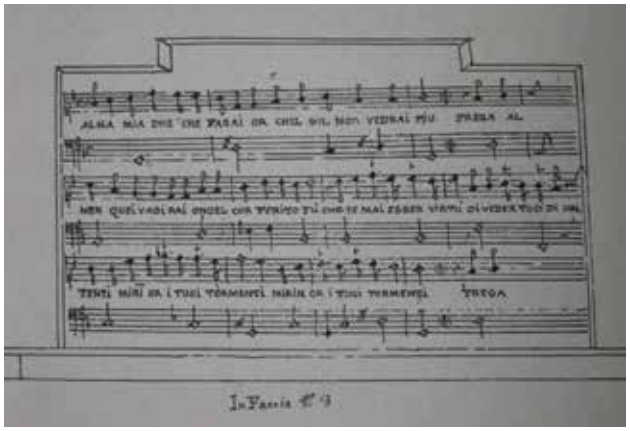


Fig. 7. Camera della musica di casa Pannini, Cento.
Copia dell'affresco del Guercino, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della musica

L'opera del Guercino è disseminata, come quella di tanti altri pittori coevi, di dettagli musicali significativi. In un'altra tela, per esempio, troviamo di nuovo un canone, riprodotto con precisione ed eseguibile: il quadro è *Il trionfo di David,* nel quale una delle donne del corteo legge un canone a tre voci (figg. 13, 14) (Valentini 1991).

In una cittadina di provincia ritroviamo quindi, nelle proporzioni conseguentemente ridotte, gli esiti della medesima aspirazione culturale ben altrimenti documentata a Roma e Firenze. Anche a Cento appare attestata una diffusa competenza musicale, il mecenatismo di una classe di intellettuali con buone conoscenze musicali e ugualmente sensibile tanto verso l'arte visiva quanto quella musicale: una situazione che generò un repertorio iconografico caratterizzato dall'incremento dei soggetti musicali.

Vediamo, in conclusione, il filo che si tende verso

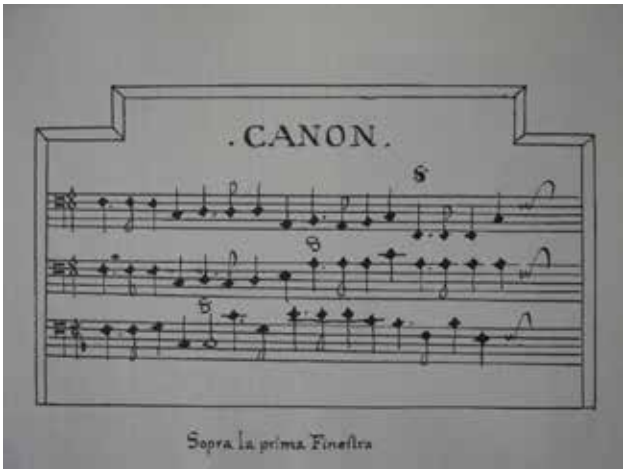


Fig. 8. Camera della musica di casa Pannini, Cento.
Copia dell'affresco del Guercino, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della musica

Fig. 11. Guercino, *La scuola di musica*, Londra, The British Museum

Fig. 9. Guercino, *La scuola di musica*, Londra, The British Museum

Fig. 12. Francesco Bartolozzi (da Guercino), *La scuola di musica*, Londra, The British Museum

Fig. 10. Guercino, *La scuola di musica*, Londra, The British Museum

Fig. 13. Guercino, *Il trionfo di David*, Stamford (GB), Burghley House

Ferrara, dove troviamo una città che perde, con la devoluzione allo Stato pontificio, la corte estense, così attenta fino all'ultimo duca Alfonso II alla produzione musicale. Proprio nello stesso anno della devoluzione, il 1598, un altare della chiesa di Santa Maria in Vado, a Ferrara, fu assegnato al ferrarese Antonio Goretti, figlio di un facoltoso mercante di ferramenta, che si assunse l'obbligo di dotarlo di una pala e di dedicarlo a Santa Cecilia. Vi fu posto un dipinto di Sebastiano Filippi, detto il Bastianino, raffigurante Santa Cecilia, protettrice della musica e dei musicisti (fig. 15). Vi compare la santa attorniata da strumenti e sovrastata da un coro angelico. Il soggetto acquista significato se visto in relazione con *L'estasi di Santa Cecilia* di Raffaello, poiché fu quello il termine di riferimento del Bastianino così come di tutti i pittori che si misurarono con tale soggetto dopo l'urbinate.

Senza soffermarci sull'analisi iconologica del dipinto, che pure sarebbe interessante ai fini della comprensione dell'idea che c'è alla base e del contesto in cui fu concepita, guardiamo la musica scritta ai piedi della santa (VALENTINI 2011). A terra, ben leggibile per l'osservatore c'è uno spartito (fig. 16). È un canone con il testo è l'antifona ai Vespri per la festa di Santa Cecilia, quindi, potremmo dire, il testo più scontato.

Fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar
(Fai o Dio che il mio cuore e il mio corpo restino immacolati, affinché io non resti confusa).

Il titolo invece è una sorpresa:

Canon. Qui intelligit legat.
(Canone. Chi capisce legga).

Una vera e propria sfida. Infatti la composizione è un canone enigmatico, ossia una composizione polifonica dalle caratteristiche che abbiamo ricordato sopra, di cui è indicata quindi una sola voce. Delle altre voci non è data istruzione riguardo al numero, alle entrate, all'altezza. Di solito il compositore forniva indicazioni riguardo al numero di voci che potevano sommarsi alla prima; prescriveva con segni convenzionali i punti in cui cominciava ognuna e anche se le altre voci dovevano cantare la melodia leggendola nella stessa chiave oppure cambiandola. Nel caso del quadro del Bastianino, chi capisce, ossia chi ha competenze musicali sufficienti, un compositore nel nostro caso, potrà risolvere il canone e leggere, ossia far risuonare la composizione che, pur criptata, il pittore offre allo

Fig. 14. GUERCINO, *Il trionfo di David*, particolare del canone

Fig. 15. SEBASTIANO FILIPPI, DETTO IL BASTIANINO (1552 ca.-1602), *Santa Cecilia*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale

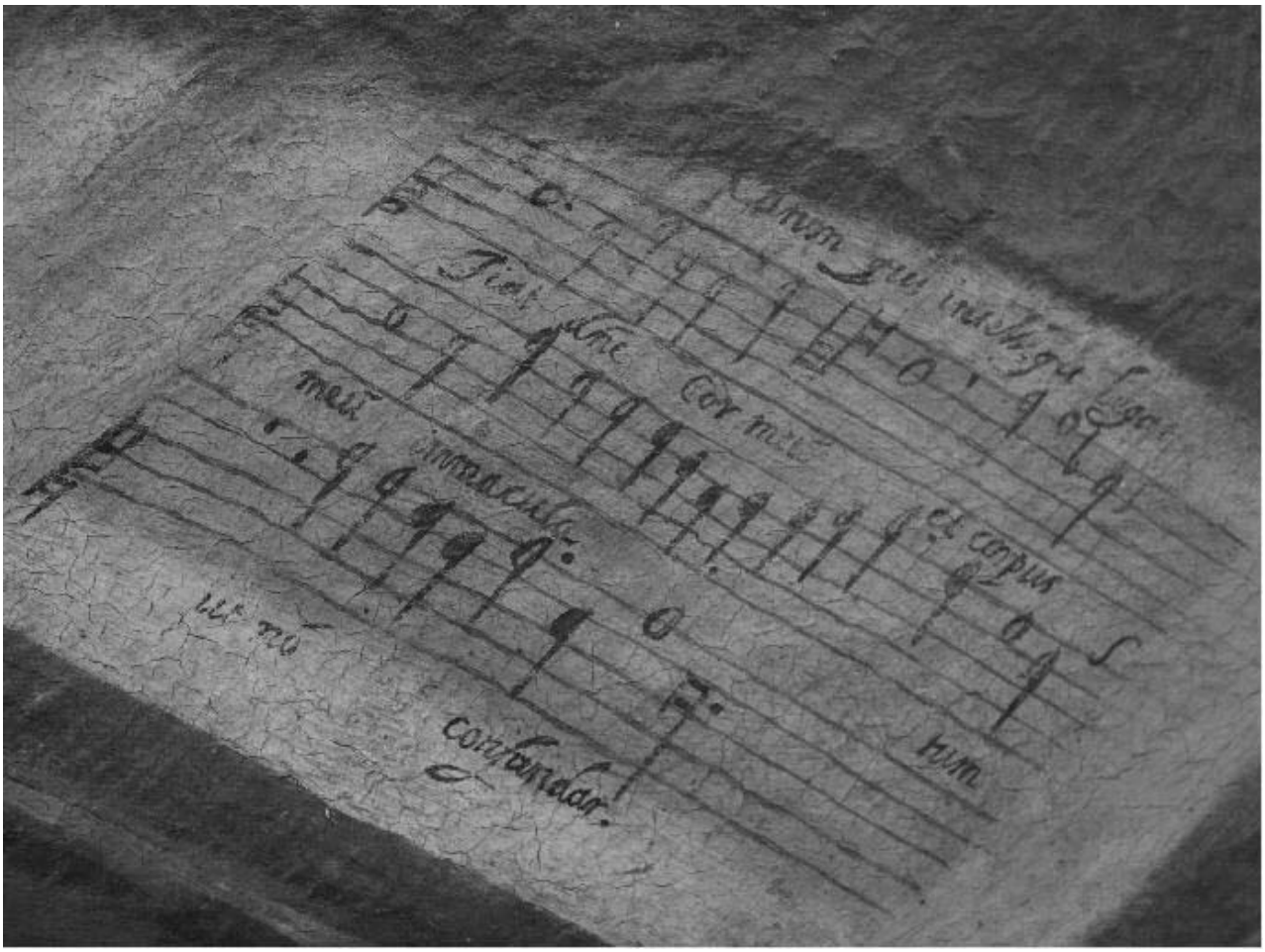


Fig. 16. Bastianino, *Santa Cecilia*, particolare del canone

spettatore. Ci troviamo di fronte a un canone enigmatico che offriva diverse possibilità di risoluzione, ma solo una veramente realizzabile. La risoluzione doveva anche prendere in esame la possibilità che le voci non scritte procedessero in modo cancrizzante (dalla fine al principio) o invertito (con gli intervalli ascendenti trasformati in discendenti, e viceversa). Insomma un rebus. Un gioco. Gioco che richiedeva competenze compositive colte al lettore del quadro.

Chi c'era dietro a questo quadro del Bastianino, dietro la volontà di acquisire il giuspatronato di un altare di una delle più importanti chiese ferraresi, di dedicarlo alla santa protettrice della musica e di mettere in quel dipinto un messaggio musicale così colto?

C'era, abbiamo detto, un mercante di ferramenta, ma che aveva ricevuto un'educazione musicale approfondita, al punto da pubblicare in raccolte collettive alcuni madrigali e collaborare con Claudio Monteverdi a Parma per l'allestimento delle feste per lo sposalizio di Odoardo Farnese con Margherita de' Medici nel 1628. Era anche, guarda caso, un collezionista di strumenti musicali, musiche e quadri a soggetto musicale. La sua figura ha quindi caratteristiche molto prossime a quelle con cui si è aperto questo intervento, personalità che sono state individuate come responsabili di un rinnovamento della cultura italiana. La cultura musicale di tali personaggi, che non era solo teorica, ma anche pratica, era dovuta alla trasformazione della funzione sociale del musicista e alla comparsa, nel corso del XVI secolo, della figura dell'aristocratico che si dedica alla composizione e all'esecuzione di musica con buona competenza, carattere perfettamente incarnato dal ferrarese Antonio Goretti, così come dal romano cardinale Del Monte, dal fiorentino Giovanni de Bardi e da tutti i personaggi che abbiamo tratteggiato come legati tra loro da un filo di relazioni.

Scoprire che dietro a queste relazioni documentate esisteva anche una condivisione dei modi di fare cultura – collezionismo, mecenatismo, patrocinio delle attività musicali – fa luce sul contesto nel quale queste opere d'arte, visive e musicali, sapevano essere lette.

Bibliografia

BINI ET AL. 2000 = A. BINI, ET AL. (a cura di), *Colori della musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento,* Milano, Skira, 2000.

DONI 1763 = G.B. DONI, *Lyra Barberina,* Firenze, Forni, 1763.

GIUSTINIANI 1628 = V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Firenze, Sansoni, 1981 (1628).

KIRKENDALE 1972 = W. KIRKENDALE, *L'aria di Fiorenza, id est il ballo del Gran Duca,* Firenze, Olschki, 1972.

VODRET, STRINATI 2001 = R. VODRET, C. STRINATI, *Le nuove rappresentazioni della musica. Con alcune osservazioni sul* Discorso *di Vincenzo Giustiniani* in B.L. BROWN (a cura di), *Il genio di Roma. 1592-1623*, Milano, Rizzoli, 2001.

VALENTINI 1991 = A. VALENTINI, *La musica a Cento tra XVI e XVII secolo e l'iconografia musicale del Guercino*, 7, 1991.

A. VALENTINI, *Sebastiano Filippi e Antonio Goretti: rapporti tra le arti a Ferrara alla fine del Cinquecento*, in «Musica e figura», 1, 2011, pp. 119-142.

VALENTINI 2010 = A. VALENTINI, *Variazione e copia di immagini musicali nei quadri: Santa Cecilia*, in *Arte tra vero e falso,* Atti del IV Convegno della Scuola di Dottorato in Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, 2010, in corso di stampa.

La voce che legge: una proposta

Alessandro Mistrorigo
Queen Mary College, University of London;
Università Ca' Foscari di Venezia

Abstract Un poeta che legge ad alta voce un proprio componimento, lo *rievoca* rimodulandone nell'esecuzione aspetti costitutivi del linguaggio poetico come l'*enjambement* e la cesura. La voce fisica, agendo nella frattura tra sintassi e prosodia e rendendo evidenti le variazioni tra testo pubblicato e versione *ex vocis*, rimette in circolo in uno spazio e in un tempo determinati e in maniera sempre diversa ciò che quel testo può *evocare* nel soggetto in ascolto. La poesia, da sempre legata alla voce fisica, al canto e al corpo, è quel linguaggio che mostra meglio queste variazioni e relazioni. Inoltre, nella rievocazione del proprio testo, il poeta si mostra come soggettività *unica* – nonché egli stesso *in ascolto* – aprendo uno spazio sempre nuovo per l'incontro con il lettore-ascoltatore – e con il critico-ascoltatore.

Parole chiave Voce, Poesia, Ascolto, Soggetto, Linguaggio.

La mia ricerca attuale, ancora *in progress*, si rivolge allo studio dell'elemento della voce in relazione al linguaggio poetico. In questo intervento dirò come sono arrivato a questo tema specifico, mostrandone alcuni aspetti e problematiche, ancora per molti versi irrisolte, e proponendone anche un approccio.

1. *Articolazione tra sintassi e prosodia*

L'origine del mio attuale interesse per l'elemento della voce nasce durante la scrittura della tesi di dottorato, quando mi occupavo dei *Diálogos del conocimiento* di Vicente Aleixandre. Una raccolta di testi poetici *sui generis* che si presentano come dei dialoghi in cui due o più personaggi parlano a turno senza però interagire in modo diretto. In questi dialoghi *mancati*, la voce di Aleixandre non si *sente* mai e il compito del poeta sembra essere quello piuttosto elementare di trascrivere sulla pagina le voci dei vari personaggi. Su questa base, verso la fine della mia scrittura mi accorsi dell'ambiguità fondamentale che quelle molteplici voci mostrano: ovvero la frattura tra significato e ritmo. Mi ero trovato ad analizzare la speciale incongruenza tra sintassi e prosodia che in quei componimenti appariva evidente nelle diverse voci dei personaggi in gioco. Incongruenza che mettevo poi a confronto con un'altra differenza – qui in senso derridiano – che percorre tutto il libro e che avevo individuato nei due aspetti paradossalmente uniti e contrari che rispondono ai nomi di *lógos* e *phoné*.

Lo spunto per questa analisi finale – ma anche germinale – è venuto da una riflessione di Giorgio Agamben attraverso la quale, distinguendo il linguaggio poetico dalla prosa, il filosofo italiano arriva a una interessante definizione di *enjambement*. Ne l'*Idea della prosa*, infatti, Agamben dice:

> È senz'altro poesia quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico (ogni verso in cui l'*enjambement* non è, attualmente, presente, sarà, allora, un verso con *enjambement* zero), prosa quel discorso in cui ciò non è possibile. […] L'*enjambement* esibisce una non-coincidenza e una sconnessione fra elemento metrico ed elemento sintattico, fra ritmo sonoro e senso, quasi che, contrariamente ad un diffuso pregiudizio, che vede in essa il luogo di una raggiunta, perfetta adesione fra suono e senso, la poesia vivesse, invece, soltanto del loro intimo discordo (Agamben 2002, p. 19-20).

Questa sconnessione tra elemento metrico ed elemento sintattico del linguaggio poetico tuttavia non vive solo dell'*enjambement*: all'altra estremità, si trova la cesura; ovvero la pausa, il fermarsi della voce. Nello stesso libro, si trova infatti un paragrafo intitolato *Idea della cesura*, dove lo stesso Agamben,

commentando un distico di Antonio Penna – *io vado verso il fiume su un cavallo / che quando io penso un poco un poco egli si ferma* – scrive:

> Commentando Ap. 19.11, in cui il logos è descritto come un cavaliere «fedele e verace» che cavalca un cavallo bianco, Origene spiega che il cavallo è la voce, la parola come proferimento sonoro che «corre con più slancio e più rapidità di qualsiasi destriero» e che solo il logos rende intelligibile e chiara. [...] L'elemento, che arresta lo slancio metrico della voce, la cesura del verso è, per il poeta, il pensiero (Agamben 2002, p. 23).

Concludendo che «Il trasporto ritmico, che muove lo slancio del verso, è vuoto, è soltanto trasporto di sé. Ed è questo vuoto che, come *pura parola*, la cesura – per un poco – pensa, tiene in sospeso, mentre un poco si ferma il cavallo della poesia (Agamben 2002, p. 24)». La voce sarebbe dunque paragonabile al cavallo della poesia nominato da Origene e quindi il trasporto ritmico della poesia stessa, lo slancio del verso al di là di se stesso: in altre parole, l'*enjambement*. D'altra parte, la cesura, la pausa e il silenzio di cui è fatta, sarebbe ciò che blocca questo slancio e dà (o detta) il tempo in senso ritmico. In questo modo, però, ne concede anche alla riflessione: questo è il tempo per una – seppur minima – *epoké* del verso, una *epoké* della poesia stessa.

L'ultimo capitolo della mia tesi era costruito proprio su questa articolazione tra *phoné* e *lógos*, sulla «tensione e lo scarto [...] fra il suono e il senso, fra la serie semiotica e quella semantica (Agamben 1996, p. 113)». Tra la voce della poesia come ritmo e slancio prosodico e l'apertura di un possibile spazio per il pensiero e la riflessione.

2. Ascolto della voce

Nel caso di Vicente Aleixandre e dei suoi dialoghi, tuttavia, mi trovavo ancora a contatto con una voce *trascritta* sulla pagina, dove *strictu sensu* non c'è acusticamente nulla da sentire. Il passaggio all'ascolto vero e proprio della voce fisica è avvenuto in modo naturale grazie anche ad un libro che mi ha indicato una diversa consapevolezza rispetto a questo problema. Sto parlando di *All'ascolto* di Jean-Luc Nancy, dove l'*orecchio filosofico*, l'ascolto della riflessione, si tende a ciò che sorge dall'accento, dal tono, dal timbro, dalla risonanza e dal rumore (Nancy 2004, p. 7).

Analizzare ora le tesi di questo seppur piccolo libretto sarebbe troppo lungo. Basti dire, con Enrica Lisciani Petrini che ne scrive l'introduzione, che *l'ascolto*, così come lo intende Nancy, rimanda alla presenza del *venire* e *passare*, dell'*estendersi* e *penetrare* del suono mentre il soggetto *in ascolto* si trova già aperto nel mezzo di uno spazio e di un tempo anch'essi aperti al e dal suono che «come vibrante "piegarsi e dispiegarsi" di un onda che trascorre e si spande creando *in (dentro) sé e da (fuori) sé* una pluralità di "connessioni e consonanze" [...] (Nancy 2004, p. xxi)» *gli accorda* un senso. Secondo l'opportuna definizione di Petrini, il soggetto in ascolto è sempre un *diapason-soggetto*. Noi siamo continuamente e da ogni parte raggiunti e penetrati da suoni. Di questi suoni, che ci arrivano e ci penetrano, alcuni sono intelligibili come sono le parole delle persone che ci stanno accanto, mentre altri sono solo suoni come il fruscio delle foglie di un albero piuttosto che lo sciacquio delle onde sulla spiaggia. Tutti questi suoni ci penetrano e risuonano dentro di noi, muovono le membrane auricolari e producono un'eco nelle cavità più interne del nostro corpo. Cavità da cui, anche noi, sentiamo originarsi i nostri suoni, la nostra voce.

Anche le neuroscienze, come ci ha spiegato Gabriele Sofia nel suo saggio (cfr. *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore* in *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Alegre, 2009) parlano di neuroni *risonanti* come se questi in qualche modo si accordassero a quello che percepiamo. C'è quindi una connessione fra quello che ascoltiamo, che *sentiamo* e ci pervade e il nostro più intimo capire, che non è ancora intellettivo, ma propriamente e in primo luogo fisico. Il soggetto in ascolto, come diapason-soggetto, è sempre immerso in suoni a cui, risuonando, egli si può accordare.

A questo punto non potevo *non* aprirmi al suono propriamente detto, a questa onda che crea connessioni e consonanze. In altre parole, non potevo *non* ascoltare i poeti, ascoltare le loro voci. Fin da subito, tuttavia, mi sono accorto che non sempre l'espressione vocale di un poeta che legge ad alta voce un proprio testo corrisponde al testo stesso, trascritto e fissato nella pagina del libro nella sua versione pubblicata. Molti poeti leggono le loro poesie aggiungendo pause o cesure là dove non ci sono visibili segni di interpunzione o utilizzando l'*enjambement* in modo a volte continuo aumentando così la velocità o il ritmo del loro testo; o, in casi estremi, cambiando addirittura parole, ripetono parti di verso. Tutto questo *movimento* – per il quale bisognerebbe avere un'attenzione quasi filologica – avviene proprio *nella voce*.

In realtà, questa è un'esperienza abbastanza comune che chiunque può fare, se non ha già fatto,

andando a un *reading* poetico o semplicemente cercando registrazioni o pod-casts on-line. C'è spesso, quando il testo viene letto ad alta voce, da un interprete non professionista, una certa incongruenza tra l'esecuzione e il testo scritto che si ha sotto gli occhi. È il bello dell'*happening*, della *performance*, si dirà. Tuttavia, vorrei fare un esempio di quello che sto cercando di dire. Il caso che ho scelto è quello di una poesia di Claudio Rodríguez, poeta spagnolo che esordì diciottenne, nel 1956, con la raccolta già straordinariamente matura *Don de la ebriedad*. La poesia si intitola *Siempre la claridad viene del cielo* e a proposito di questo e degli altri testi che compongono la raccolta, l'autore ammette di averli scritti mentre camminava per la campagna intorno a Zamora, sua città natale, recitando e componendone i versi con una sorta di voce interna e solo più tardi trascrivendoli su carta. Esistono due diverse registrazioni di Rodríguez mentre legge questo componimento. Per prima cosa, però, leggiamo il testo così com'è stato pubblicato nel 1956:

I

Siempre la claridad viene del cielo;
es un don: no se halla entre las cosas
sino muy por encima, y las ocupa
haciendo de ello vida y labor propias.
Así amanece el día; así la noche
cierra el gran aposento de sus sombras.
Y esto es un don. ¿Quién hace menos creados
cada vez a los seres? ¿Qué alta bóveda
los contiene en su amor? ¡Si ya nos llega
y es pronto aún, ya llega a la redonda
a la manera de los vuelos tuyos
y se cierne, y se aleja y, aún remota,
nada hay tan claro como sus impulsos!
Oh, claridad sedienta de una forma,
de una materia para deslumbrarla
quemándose a sí misma al cumplir su obra.
Como yo, como todo lo que espera.
Si tú la luz te la has llevado toda,
¿cómo voy a esperar nada del alba?
Y, sin embargo -esto es un don-, mi boca
espera, y mi alma espera, y tú me esperas,
ebria persecución, claridad sola
mortal como el abrazo de las hoces,
pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.

Ora ascoltiamo la prima delle due registrazioni guardando il testo modificato secondo i suggerimenti della voce del poeta, con gli *enjambement* e le pause che lo stesso Claudio Rodríguez ha *mosso* nel suo testo. Cioè, così come viene *riscritto* dalla sua voce durante la lettura:

I

Siempre la claridad viene del cielo; ||
es un don: |
no se halla entre las cosas <> sino muy por encima, ||
y las ocupa <> haciendo de ello vida y labor propias. |
Así amanece el día; así la noche <> cierra el gran aposento de sus sombras. |
Y esto es un don. ||
¿Quién hace menos creados <> cada vez a los seres? ||
¿Qué alta bóveda <> los contiene en su amor? ||
¡Si ya nos llega <> y es pronto aún, ya llega a la redonda ||
a la manera de los vuelos tuyos <> y se cierne[,] y se aleja y[,] aún remota, |
nada hay tan claro como sus impulsos! ||
Oh, claridad sedienta de una forma, |
de una materia para deslumbrarla |
quemándose a sí misma |
al cumplir su obra. |
Como yo, ||
como todo lo que espera. ||
Si tú la luz te la has llevado toda, ||
¿cómo voy a esperar nada del alba? |
Y, sin embargo -esto es un don-, mi boca <> espera[,]
y mi alma espera[,] y tú me esperas, <> ebria persecución, claridad sola <> mortal |
como el abrazo de las hoces, ||
pero abrazo hasta el fin |
que nunca afloja.||

Ora, se facessimo lo stesso esercizio per la seconda delle registrazioni in nostro possesso, presumibilmente il risultato sarebbe un *movimento* e una *riscrittura* ancora diversi. Possiamo fare l'esempio:

I

Siempre la claridad viene del cielo; |
es un don: |
no se halla entre las cosas |
sino muy por encima, |
y las ocupa <> haciendo de ello vida y labor propias.
||
Así amanece el día; |
así la noche |
cierra el gran aposento de sus sombras. ||
Y esto es un don. ||
¿Quién hace menos creados <> cada vez a los seres?
||

¿Qué alta bóveda <> los contiene en su amor? ||
¡Si ya nos llega <> y es pronto aún, |
ya llega a la redonda |
a la manera de los vuelos tuyos |
y se cierne, y se aleja y, aún remota, |
nada hay tan claro |
como sus impulsos! ||
Oh, claridad |
sedienta de una forma, ||
de una materia |
para deslumbrarla |
quemándose a sí misma |
al cumplir su obra. ||
Como yo, ||
como todo lo que espera. ||
Si tú la luz te la has llevado toda, ||
¿cómo voy a esperar nada del alba? <> Y, sin embargo -esto es un don-, mi boca <> espera[,] y mi alma espera[,] y tú me esperas, <> ebria persecución, ||
claridad sola <> mortal | como el abrazo de las hoces, ||
pero abrazo hasta el fin |
que nunca afloja. ||

Ogni lettura, anche del più bravo tra gli interpreti, è sempre differente da un'altra e questo per il carattere intrinsecamente contingente di ogni *performance*. Tuttavia, quando Rodríguez presta la voce al proprio testo sembra cambiare la disposizione dei versi utilizzando proprio l'*enjambement* e la cesura – oltre che il tono, il ritmo e l'intensità; e lo fa in modo molto *diverso* da se stesso, o quanto meno dal testo che ha dato alle stampe. Il caso di Rodríguez è molto interessante: in altre occasioni, durante la lettura a voce alta, egli cambia addirittura alcune parole dello scritto. Altri poeti, d'altra parte, rispettano con precisione il testo – per esempio, Ángel González – oppure leggono in modo monotono senza rispettare minimamente le indicazioni della propria scrittura – questo è il caso del *novísimo* Leopoldo María Panero, la cui lettura assomiglia ad uno *stream of consciousness* alienato dove la voce lega tutti i suoni delle parole senza quasi dare la possibilità all'ascoltatore di accorgersi dei loro significati.

Al di là della capacità interpretativa di questo o quel poeta, con l'esercizio che vi ho proposto abbiamo visto una volta di più come la lettura ad alta voce faccia *variare* un testo poetico creando una discontinuità tra la versione scritta e quella vocale – ma anche tra le varie versioni lette. Questa discontinuità si dà nella sua *rievocazione* e apre lo spazio per l'eco. In altre parole, ogni volta che i testi vengono *evocati* – nel senso che vengono chiamati *fuori* dalla voce e nella voce – gli stessi testi vengono anche riformulati *ex vocis* e questa riformulazione innesca la *variazione*. La rievocazione del testo che fa vibrare e variare il testo stesso, d'altra parte, concede al soggetto in ascolto, al diapason-soggetto, una nuova possibilità di accordarsi ad esso e quindi di ritrovarsi in questo nuovo accordo. Questa è la cosa che vorrei far notare.

Certo, il nostro esercizio – una profanazione in senso agambeniano – potrebbe essere fine a se stesso; ma potrebbe anche affiancare la critica del testo così come già la conosciamo. L'impressione è che non ascoltando la voce perdiamo molte informazioni. E qui, a mio avviso, siamo davanti a una scelta: stare davanti ai poeti che leggono i loro testi come semplici ascoltatori, oppure prendere atto di questa occorrenza – la *rievocazione* del testo e ciò che essa *evoca* del diapason-soggetto – e cominciare ad interrogare questo tipo di fenomeno basandoci sul fatto che la poesia in particolare *contiene* – tiene insieme – sia l'aspetto semantico (il *lógos*) che l'aspetto semiotico (la *phoné*) del linguaggio.

3. Quale voce?

Nella voce si manifesta l'identità tra *lógos* e *phoné*, tra l'elemento semantico e quello semiotico del linguaggio, tra il piano più teorico e quello propriamente vitale dell'esperienza umana nel mondo. In essa si avverte istintivamente l'oscillazione continua tra intimo accordo e disaccordo di questi due piani. Per dirla con Severino – e semplificando molto – questa oscillazione si stabilirebbe tra «pura voce» e «pensiero», tra l'emissione di suono insignificante – ma *mai* completamente insignificante, come ad esempio il «grido» – e la parola che significa (Severino 1985, p. 41).

Su questo punto alquanto problematico del linguaggio, tuttavia, c'è una sorta di vuoto, di mancanza, dal punto di vista della critica e della filosofia. Infatti, non si tratta di vedere la voce in opposizione al testo scritto. In altre parole, l'intenzione non è quella di distinguere e contrapporre la scrittura e l'oralità – pur riconoscendo l'importanza dell'approccio culturale e antropologico di Ong e Zumthor. Qui si tratta di interrogare una voce diversa, *sempre* diversa, una voce che si ascolta nel momento dell'esecuzione e a cui, nell'atto della scrittura, il poeta – anch'esso un diapason-soggetto – cerca di accordarsi. A questo proposito, Nancy cita il poeta francese Francis Ponge che afferma qualcosa di molto interessante:

> Non solo qualsiasi poesia, ma anche qualsiasi testo – non ha importanza quale – comporta (nel senso pieno della parola comportare), comporta, dicevo, la propria dizione. Da parte mia – se mi esamino mentre scrivo – non mi accade mai di scrivere la minima frase senza che alla mia scrittura si accompagni una dizione e un ascolto mentali, quando addirittura non ne viene preceduta (anche se, probabilmente, di molto poco) (Nancy 2004, p. 56).

La dizione – e, con essa l'ascolto, poiché è già il proprio ascolto – è, quando non precede la scrittura, la sua eco in sottofondo o la traccia sonora alla quale il poeta si accorda nel momento dello scrivere. Questa traccia sonora che – direbbe Derrida – sta alla radice stessa dell'atto creativo di qualsiasi testo, ha ovviamente a che fare con l'esperienza della voce fisica, della voce che risuona nel dire – nella *dizione*. Eppure, anche quando la filosofia si avvicina alla voce fisica in questi termini, riesce sempre a ridurla al silenzio e a farla confluire di nuovo nel linguaggio inteso come *lógos*. In relazione alla voce dell'uomo, nella *Poetica* Aristotele parla di *phoné semantiké*, di «suono (o voce) significante» distinguendola dalla *phoné* insignificante degli animali. Di questa definizione aristotelica, il pensiero filosofico ha posto tutta la sua attenzione solo sulla seconda parte, finendo per percepire la *phoné* – il suono della voce, la voce fisica, il corpo sonoro della voce – nel migliore dei casi come il rumore di fondo della parola spendibile come concetto, idea o pensiero: quel *lógos* che è fondamento di tutta la metafisica occidentale.

Che la voce sia in gran parte ancora un impensato nella filosofia, lo mostra molto bene Adriana Cavarero nel suo *A più voci*, in cui riesce a circoscrivere i termini di una questione davvero vastissima. Non a caso, il suo libro comincia con la lettura di un racconto di Italo Calvino intitolato *Un re in ascolto*. Quello che interessa in modo particolare a Cavarero – soprattutto in chiave etica e politica – è l'*unicità* della voce; o, meglio ancora, delle voci: «[…] sempre diversa da tutte le altre voci, anche se le parole pronunciate fossero sempre le stesse, come avviene appunto nel caso di una canzone. Tale diversità, come sottolinea Calvino, ha a che fare con il corpo» (Cavarero 2008, p. 10). La voce è senza dubbio un gesto del corpo: il primo vero gesto di ogni neonato che viene al mondo trova espressione nella sua voce specifica che si produce per la prima volta ed è un prodotto diretto della sua fisicità, del suo corpo, di un corpo particolare, *unico*. Per dirla con Umberto Galimberti «[…] il gesto verbale, eccedendo il codice linguistico, concede all'esistenza individuale di "pronunciarsi"» (Galimberti 1983, p. 180). E anche quando una particolare soggettività si esprime attraverso il linguaggio significante delle parole, queste non perdono il loro stato di espressioni: «le parole, infatti, non sono *segni*, ma *espressioni*» (Galimberti 1983). Ci sono, infatti, continua Galimberti, «livelli di significazione che sfuggono alla parola, ma non alla voce di chi la pronuncia» (Galimberti 1983). Questi livelli di significazione che riusciamo a cogliere al di là della nostra comprensione intellettuale, così come quelli logici che invece possiamo capire intellettualmente, sono *compresi* nella voce fisica e indissolubilmente legati al soggetto che la emette:

> la parola, disgiunta dalla voce di chi la pronuncia, perde quel *riferimento indicativo* alla situazione, che non può essere recuperato da alcuna analisi del linguaggio, perché questa, per definizione, prescinde dalla voce del corpo, in quanto si trattiene nell'orizzonte della pura razionalità, dove ogni senso è determinato a partire dalla logica (Galimberti 1983, p. 181).

Qui Galimberti sta collegando il problema filosofico del soggetto a quello della *devocalizzazione* del linguaggio inteso come voce concettualizzata – oggetto di studio delle varie discipline che si occupano della voce. Per ovviare agli effetti di questa concettualizzazione occorre, suggerisce Adriana Cavarero, adottare un metodo diverso, che trae ispirazione dal racconto di Calvino piuttosto che dai testi della storia della filosofia. Fedele alla fenomenologia della vocalità, questo metodo consiste nell'ascoltare la parola in quanto essa suona nella pluralità delle voci di coloro che, di volta in volta e rivolgendosi l'uno all'altro, parlano (Cavarero 2008, p. 21). Così come suggeriva anche Jean-Luc Nancy, la filosofa italiana ritiene che sintonizzandosi sul registro fenomenologico dell'ascolto, si possa indagare la parola dalla prospettiva delle voci e delle loro unicità, invece che da quella del linguaggio come sistema astratto.

Tutto questo ci spinge ad ascoltare le voci dei poeti quasi che questi parlassero tra loro, quasi che fossero in dialogo l'un l'altro, in modo da poterne poi comparare i differenti accenti, le caratteristiche, i toni che nella rievocazione dei loro testi poetici ritornano ad esprimerne ognuna la propria unicità. Nella lettura a voce alta, infatti, c'è sempre un *surplus* di significato emotivo che cogliamo ad orecchio «nudo». Nelle loro specifiche unicità, queste voci in movimento precedono, rigenerano e, allo stesso tempo, eccedono il testo scritto. È alla luce dell'*unicità* di ogni voce e dell'esperienza del suo soggetto che, allora, sembra davvero importante porsi all'ascolto della *voce del poeta* – di *quel* poeta – che ha scritto *quel* testo poetico specifico.

4. Voce e soggetto.

Una voce appartiene sempre a un soggetto particolare. Ogni poeta ha una sua voce specifica che precede e, allo stesso tempo, eccede la sua poesia. Ora, quando questo poeta legge ad alta voce un proprio testo poetico, lo rievoca incarnandolo sonoramente e confermando una volta ancora quel riferimento identificativo che è il suo speciale rapporto con il testo stesso. Ma, al di là dell'ascoltare la voce del poeta, come possiamo provare ad interpretare tutto questo? Nel suo splendido libro, Adriana Cavarero tratta anche il filone nietzschiano del godimento della sfera acustica, rielaborato secondo il punto di vista psicoanalitico di Julia Kristeva ed Hélène Cixous. Questa prospettiva, a mio avviso, è molto interessante.

Più che opporsi alla scrittura, come avviene nell'ambito degli studi sull'oralità, qui la voce fisica viene contrapposta al linguaggio come sistema di regole grammaticali e sintattiche. Lo scontro è tra la voce, come espressione del *preverbale,* e quel *nomos* assimilabile a ciò che in psicologia si chiama la «Legge del Padre», che separa il bambino dalla madre per consegnarlo alla logica dell'individualità. Secondo questa prospettiva, allora, la voce e la scrittura sono legate e si alleano contro una certa concezione, sistematica e normativa, del linguaggio. La voce penetra e invade la scrittura che a sua volta è intesa come pratica del testo e, in particolare, come testo poetico: tessitura ritmica e musicale della parola. Anche qua, come in Nancy, si tratta di ascoltare, di sentire come «il suono organizzi il testo e, al contempo, disorganizzi la pretesa del linguaggio di controllare tutto il processo della significazione» (Cavarero 2008, p. 147).

In questo modo, ogni testo può essere studiato nella sua matrice sonora, riconducendolo alla sfera prettamente vocalica, a quella voce fisica che lo comprende fin dal principio:

> Anche gli umani che non eccellono nel canto sembrano comunque conservare una traccia della loro straordinaria vocalità infantile. Secondo Kristeva, si tratta della traccia di quel che lei chiama *chora semiotica*: sfera preverbale e inconscia, non ancora abitata dalla legge del segno, dove regna l'impulso ritmico e vocale. Di profonda radice corporea e legata alla tonalità indistinta della madre e del bambino, essa precede il sistema *simbolico* del linguaggio: sfera del semantico dove regna la sintassi e il concetto, ossia l'ordine paterno della separazione fra il *sé* e l'*altro*, fra il bambino e la madre, e fra il significante e il significato (Cavarero 2008, p. 148).

Fin dalla nascita, il bambino è immerso nella pratica della propria voce, in quel gioco di articolazione e differenziazione dei suoni, dei toni e dei ritmi, che è fondamentale per la costruzione e definizione del sistema fonematico di ogni lingua. Questo gioco si va pian piano riducendo man mano che il bambino impara a parlare e ad usare i suoni che riesce a produrre organizzandoli nelle sillabe e parole che la lingua specifica gli consente. Eppure, anche se riordinata secondo il sistema semantico di quella lingua, la sfera preverbale non sparisce mai del tutto: le pulsioni del puramente fonico trovano sempre qualche fessura «per invadere il linguaggio e sconvolgerlo con il tumulto dei suoi ritmi. Si tratta, sostanzialmente, della musicalità che sfonda e riorganizza il senso di quel che Kristeva chiama testo. La poesia è un esempio eccellente» (Cavarero 2008, p. 148). In questo passo, Adriana Cavarero si riferisce a *La rivoluzione del linguaggio poetico* di Julia Kristeva e al suo originale ripensamento della *phoné semantiké* aristotelica

> che, lungi dal trascurare l'ambito del fonico in favore del semantico come fa da millenni la filosofia, valorizza invece il ruolo fondamentale della voce e sottolinea al contempo la sua essenziale destinazione alla parola. Si tratta di una voce che non solo è materia sonora della lingua, ma è soprattutto ritmo vocalizzato di pulsioni corporee che ancorano «il parlante» alla carnalità della sua esistenza. Se è vero, come vuole Aristotele, che l'uomo è un animale parlante, è anche vero che il soggetto e la parola si costruiscono, assieme, a opera di un *processo della significazione* che ha radici nel biologico e nell'economia delle pulsioni inconsce (Cavarero 2008).

Ogni espressione linguistica, per Kristeva, è inscritta nelle pulsioni libidinali del corpo e viene dai polmoni, dalla bocca e dall'apparato di fonazione. Il vocalico lega il significato dei testi che può articolare alle pulsioni corporee, a quelle cavità interne dell'individuo dove si forma l'eco e la voce stessa. Ci sono testi che sono pervasi da un ritmo musicale, nei quali la vocalità, esplodendo nel significante linguistico, sale in superficie e, a tratti, prende il sopravvento. Se dunque la poesia, intesa come testo poetico, è l'esempio principe di questo *movimento* interno, allora nella voce fisica che la legge, che la rievoca, che le dà di nuovo un corpo, dei polmoni, una bocca e delle orecchie, sarà forse anche possibile intravedere il manifestarsi della sfera pulsionale del (diapason-)soggetto che la interpreta/emette.

In tal senso, «Il poeta non fa che indulgere a un piacere antico e assecondare le onde ritmiche che

movimentano il linguaggio, vivificandolo» (CAVARERO 2008, p. 153) nello stesso modo in cui l'ascoltatore attento coglie l'*unicità* vera, vitale e percepibile di chi la emette. In parole forse più banali, per quanto impostata, una voce è sempre rivelatrice dell'*interno* di un soggetto in ascolto: gesto fondamentale del corpo, essa nasce sempre dal suo interno e si forma sulla base delle sue cavità di risonanza come dalla sua esperienza di vita.

5. Ultime considerazioni

Finisco ammettendo che lo studio della voce fisica in relazione al linguaggio poetico presuppone non pochi problemi. Primo, una riconsiderazione del problema dell'autorità alla luce di ciò che è stato detto sul diapason-soggetto che rievoca un proprio testo e dunque anche del valore dell'interpretazione o esecuzione – *performance* – da parte di un attore o un interprete professionista. Per la feconda coincidenza che esiste tra una voce e il soggetto che la emette, in questo momento mi sto concentrando soprattutto sulle voci dei poeti che leggono i propri testi. L'impressione è che al leggere ad alta voce un proprio testo, l'autore si ritrova *con* e *nella* voce, le ridà aria, tempo, ritmo, musica, movimento, creando – a mio avviso – una specie di cortocircuito dal grande potenziale voltaico, per così dire.

Un secondo problema è quello della fissazione della voce o della registrazione che si contrappone all'ascolto della *performance* dal vivo. Questo si collega anche alla questione del *mezzo* attraverso il quale ascoltiamo le voci dei poeti; di quali e quanti sono i mezzi e i modi di fissazione e riproduzione delle loro voci; della qualità e dell'importanza di avere degli archivi per tali voci. Già da qualche anno si possono ascoltare varie registrazioni direttamente on-line per esempio attraverso pod-casting; ed è anche in forte aumento il consumo di audio-libri. A proposito di questo, vorrei ricordare il passo di un libretto di Claudio Magris, intitolato *Le voci*, dove è esposta una vera e propria fenomenologia delle voci registrate:

> È inutile che mi vengano a dire che è sempre la stessa registrazione, lo so anch'io, ma… ecco, è come guardare una fotografia. È sempre la stessa, ma ogni volta emerge o scompare qualcosa di nuovo; adesso c'è una malinconia in quella piega della bocca che prima sorrideva – e sorride ancora, si capisce, la fotografia è quella, ma come la guardi di nuovo vedi un'increspatura dolorosa in quel sorriso, una linea più scavata, un'ombra più profonda (MAGRIS 1995, p. 25).

Davvero suggestivo: anche la registrazione di una voce può essere considerata al pari di un testo vero e proprio nel senso che, potendo ascoltarla infinite volte, ogni volta si può provare a interpretarla nuovamente. Come il personaggio *in ascolto* di Magris, anche noi come diapason-soggetti siamo sempre in grado di provare a ri-conoscere quella voce registrata nello stesso tempo un cui ri-conosciamo noi stessi attraverso di essa – così come si è sempre fatto e si fa con un qualsiasi testo scritto.

Mi rendo conto che questa mia proposta è solo un punto di partenza. Inoltre, mi è chiaro che per continuare a studiare questo elemento è assolutamente necessario poter mettere insieme varie esperienze e diversi punti di vista come, per esempio, quello prettamente musicale, gli studi sulla *performance* e, dunque, anche sul teatro; ma non mi sento di escludere anche approcci di tipo medico o scientifico come le misurazioni della voce, o quelli derivanti dai suoi aspetti patologici, fino ad arrivare alle proposte avanzate delle scienze cognitive e dalla prospettiva neurofenomenologia.

Bibliografia

AGAMBEN 1996 = G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996.

AGAMBEN 2002 = G. AGAMBEN, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002.

ARISTOTELE 2006 = ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, Milano, UTET, 2006.

CALVINO 2000 = I. CALVINO, *Un re in ascolto*, in *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori, 2000.

CAVARERO 2008 = A. CAVARERO, *A più voci*, Milano, Feltrinelli, 2008.

GALIMBERTI 2002 = U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2002.

MAGRIS 1995 = C. MAGRIS, *Le voci*, Genova, Il Melangolo, 1995.

NANCY 2004 = J.-L. NANCY, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004.

SEVERINO 1985 = E. SEVERINO, *Il parricidio mancato*, Milano, Adelphi, 1985.

Ma il lettore cosa fa?

Pia Masiero
Università Ca' Foscari di Venezia

Abstract L'articolo propone un breve excursus sui meccanismi cognitivi attivati dalla lettura partendo dalla premessa che il mondo reale e i mondi fittizi sono permeabili in quanto basati entrambi sulle dinamiche dello storytelling. L'excursus tocca tre degli ingredienti principali delle storie – il narratore, i personaggi e la trama – e presenta per ciascuna categoria ciò che accade a livello cognitivo mentre leggiamo. Si tratta sempre di meccanismi che prendono lo spunto dal dato testuale e poi se ne discostano secondo le medesime logiche che ci guidano nella vita di tutti i giorni tra cui l'applicazione di copioni, la personalizzazione, l'inferenza automatica, la regolarizzazione, l'empatia. La recente scoperta dei neuroni a specchio fornisce prove fisiologiche del nostro coinvolgimento emozionale nelle storie che leggiamo.

Parole chiave Lettore, Meccanismi cognitivi, Storytelling, Empatia, Neuroni a specchio.

Mai come in questi ultimi anni il lettore ha assunto un ruolo così centrale nella riflessione critica. Si può senz'altro dire che l'asse di riferimento teorico ha subito una rivoluzione copernicana riassumibile nello spostamento di focalizzazione dalla coppia autore-testo alla coppia testo-lettore.

È certo vero che l'interesse per il lettore ha una notevole tradizione le cui radici si possono rintracciare nel lavoro dei formalisti russi (per esempio Shklovsky) e degli strutturalisti cecoslovacchi (per esempio Mukařovský) e in seguito – più esplicitamente – nelle riflessioni emerse dalla scuola di Costanza tra cui spiccano le proposte di Wolfgang Iser e Hans Jauss che hanno spalancato la strada alle teorie cosiddette reader-oriented, nelle loro varie declinazioni, da estetica e teoria della ricezione a reader-response con taglio ermeneutico, sociologico o culturale, per citare le più note.

È peraltro altrettanto vero che spesso queste teorie sono costruite su intuizioni epifaniche ingabbiate in terminologie idiosincratiche, difficili da capire e difficili da utilizzare in classe. Non credo di esser l'unica ad aver provato un certo senso di frustrazione nell'imbattermi nella circolarità della proposta critica di alcuni di questi studiosi, teoricamente e programmaticamente interessati al lettore. Il lettore in questione, d'altra parte, è sempre un'entità astratta e idealizzata. L'innegabile slancio positivo – mettere il lettore al centro – non ha portato ad una vera e propria presentazione verificabile e riproducibile degli effettivi meccanismi che rendono possibile la comprensione e l'interpretazione di un testo. Alla resa dei conti, al di là di ben noti proclami teorici, il vero escluso risulta essere proprio il lettore in carne ed ossa.

Mettere il lettore reale al centro della riflessione critica significa allora focalizzarsi su «the cognitive mechanics of reading» (Jahn 1997, p. 464).

Quindi, il lettore cosa fa?

Provocatoriamente potremmo dire che il lettore non fa niente di speciale, o, per essere più precisi, niente che non faccia sempre. Il punto di avvio di questo breve *excursus* sui meccanismi cognitivi attivati dalla lettura non può che essere l'assioma dell'assoluta permeabilità tra mondo reale e mondi fittizi: da un lato le storie non appartengono solo ai romanzi, dall'altro la nostra presenza incarnata nel mondo non viene disattivata mentre leggiamo.

Se solo ci fermiamo a riflettere, è facile rendersi conto che la nostra vita, la nostra identità stessa, sono fondate sul (e sostenute) racconto di storie. Non mi riferisco all'importanza delle storie che ci raccontavano da bambini che ci hanno fornito una fonte inesauribile di schemi semplici per cominciare a maneggiare questioni cruciali come il bene e il male, il senso di appartenenza a comunità distinte, il lato misterioso e oscuro della vita e una miriade di altre importanti

questioni. Mi riferisco all'impossibilità di raccontare un' esperienza qualsiasi (il nostro ultimo viaggio, la discussione con il nostro capo e quant'altro) senza servirci degli ingredienti tipici delle narrazioni – una punto di vista, una voce narrante, la manipolazione dell'ordine temporale degli eventi, la selezione (e/o omissione) di elementi non rilevanti, l'uso della prolessi e del flashback, la creazione della suspense e via dicendo. In altre parole, pensiamo e conseguentemente articoliamo le nostre esperienze secondo modalità intrinsecamente narratologiche. Anche quando la storia è a nostro uso e consumo, la confezioniamo alla stessa maniera.

Non solo, dunque, il narrare letterario può essere paragonato al nostro narrare quotidiano per le scelte narratologiche operate (certo più consapevoli in uno scrittore che in noi, ma pur sempre riconoscibili), ma anche il leggere di personaggi e eventi e punti di vista (ingredienti essenziali dei mondi fittizi) assomiglia molto al nostro percepire ed interpretare le persone che incontriamo. Se da un punto di vista logico o come direbbe Margolin «ontologico» i due mondi – quello fittizio in cui ci immergiamo volontariamente quando prendiamo in mano un libro e quello reale in cui, volenti o nolenti viviamo – non potrebbero essere più distinti e distanti, da un punto di vista cognitivo, le cose stanno in maniera ben diversa.

Significativo in questo senso il fatto che la schematizzazione classica della comunicazione letteraria – l'autore codifica il testo che viene decodificato dal lettore – stia cedendo il passo al concetto di contesto conversazionale (su cui torneremo più avanti). Lo spostamento concettuale è metaforico fino ad un certo punto. Una volta accettata la premessa assiomatica che i romanzi, i racconti, il linguaggio letterario, rientrano nella categoria più ampia dello storytelling, il passo è breve.

Il concetto già caro a Iser che il testo «succede» nel lettore, assume in questo contesto una valenza letterale. Possiamo sintetizzare questo «accadere» così: il testo fornisce materiale informativo per così dire grezzo che il lettore costruisce e compone (e come vedremo, amplifica e distorce) sulla base della sua esperienza nel mondo reale.

Vediamo dunque a che cosa viene (tipicamente) esposto il lettore quando legge e quali processi di elaborazione dell'informazione a cui ricorre nella vita reale vengono attivati.

La trattazione sarà inevitabilmente schematica, suggestiva più che esaustiva.

Se dovessimo ridurre al minimo la lista degli ingredienti con i quali uno scrittore costruisce il suo mondo fittizio credo saremmo d'accordo di non poter fare a meno,[1] di un narratore, di personaggi, di una storia o trama che dir si voglia.[2]

Partiamo dall'ultimo elemento perché è forse intuitivamente il primo. Numerosi esperimenti (Gerrig 1993, p. 47) indicano chiaramente che ricordiamo quello che leggiamo in maniera direttamente proporzionale alla chiarezza dei nessi causali presenti nel testo. Più il concatenarsi degli eventi presentati è riconducibile a connessioni di causa ed effetto, più è facile da ricordare. Di converso, gli eventi (e i dettagli) non riconducibili a una catena causale si perdono più facilmente in fase di ricordo. Si potrebbe arguire che questi dati riguardano i meccanismi della memorizzazione e non la lettura in senso stretto. In realtà, a ben vedere, questi risultati ci dicono qualcosa di importante circa le nostre preferenze nell'organizzare il materiale che ci viene presentato. Questi esperimenti mettono in luce che cosa attiva e attira la nostra attenzione quando ascoltiamo/leggiamo una storia. È evidente, infatti, che il ricordare è una conseguenza a valle di quello che succede a monte. Mentre leggiamo – a monte appunto – compiliamo mentalmente una sequenza che comprende l'ordine naturale degli eventi narrati, in altre parole, mettiamo assieme i pezzi che compongono la *fabula*.[3] Quest'ultima è per sua natura organizzata proprio intorno ai nessi causali che scandiscono la sequenza cronologica degli eventi narrati. È necessario a questo punto rispondere a una domanda cruciale: secondo quale logica attribuiamo i nessi causali? La risposta sembra evidente: dato che stiamo parlando di lettura, i nessi causali sono quelli presentati dal testo. In realtà, le cose non stanno proprio così. Per i nessi causali, succede quello che, come vedremo tra poco, succede con la caratterizzazione dei personaggi ed anche con la voce del narratore: il lettore ci mette del suo, al di là e oltre il dato testuale. Nello specifico, *indipendentemente*[4] da quanto ci

1. Lo scopo di questo esercizio è esemplificativo. È evidente che i romanzi di avanguardia e post-moderni si pongono come obiettivo la problematizzazione delle categorie tradizionali del romanzo. Ritengo peraltro utile concentrarmi sugli ingredienti che il lettore comune *si aspetta* di trovare in un romanzo perché si tratta proprio degli elementi su cui ha *già* delle idee.

2. Il tipo di riassunti comunemente confezionati in risposta alla domanda «ma quel libro di cosa parla»? costituisce una controprova empirica di questa lista.

3. Non sono particolarmente affezionata alla distinzione *fabula/sujet* che ha, anche recentemente, subito numerosi attacchi (vedi per esempio Walsh, in particolare il suo capitolo *Fabula and Fictionality in Narrative Theory*). Ne riconosco, tuttavia, la notevole utilità euristica.

4. Il termine è da intendersi in senso lato: il dato testuale rimane naturalmente imprescindibile. L'avverbio qui usato in-

è presentato applichiamo a quanto stiamo leggendo le stesse regole psicologiche di attribuzione causale che usiamo nella vita. Faccio qui riferimento al «fundamental attribution error»[5] secondo cui tendiamo a dare di gran lunga più peso a fattori temperamentali – cioè dipendenti dalle persone – piuttosto che a fattori situazionali – dipendenti, come dice il termine, dalle circostanze. In una parola, personalizziamo. Giocando con delle categorie non proprio narratologiche, si può dire che siamo più impressionisti che naturalisti.

Cerchiamo di capire meglio quali sono le implicazioni di quella che ho chiamato, provvisoriamente, personalizzazione.

Già nei suoi lavori degli anni novanta, Monika Fludernik introduceva il concetto di «Natural Narratology»: i lettori tendono a naturalizzare ciò che leggono secondo schemi cognitivi noti e utilizzati nella vita quotidiana. Fondamento di questa concezione sono i concetti correlati di frame e script. L'impostazione che deriva dalla narratologia «naturale» presuppone che l'emergere di una nuova informazione testuale non si collochi in uno spazio vuoto, ma in un orizzonte già cognitivamente carico di informazioni organizzate secondo «scripts». Per «script» si intende un copione che descrive la sequenza che ci si aspetta venga seguita in un dato contesto. Il concetto fa riferimento ai cosiddetti «experiential repertoires» (Herman 1997, 1047), quel bagaglio di informazioni esperienziali appunto che ci permette di sopravvivere all'assalto dei dati percettivi basandoci su quanto già sappiamo di una specifica situazione. La nozione di «frame» è correlata al concetto di «script»: mentre il secondo pone l'accento sulla sequenza, sullo sviluppo di una data situazione, la prima pone l'accento sul contesto. Il primo è dinamico, la seconda è statica; il primo descrive un processo, la seconda una scatola. L'attivazione di inferenze è automatica quanto è automatico riconoscere ed applicare uno «script» non appena si riconosca un dato contesto. Gli studi sulla memoria hanno spesso sottolineato che essa è organizzata secondo schematizzazioni che collegano le esperienze precedenti alle aspettative circa le esperienze future. La nostra conoscenza del mondo è sempre attiva quando leggiamo e ogni qualvolta riconosciamo una situazione applichiamo ad essa quanto già sappiamo di quella situazione, spesso al di là del dato testuale che ci è fornito. L'intrinseca incompletezza dei mondi fittizi di cui leggiamo non è percepita come un problema o una lacuna insormontabile, ma come un (implicito) invito a fare quello che facciamo nella vita di tutti i giorni: fornire noi stessi le informazioni mancanti secondo il principio di «minimal departure». Così lo descrive Marie-Laure Ryan: «we construe the world of fiction and counterfactuals as being the closest possible to the reality we know. This means that we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustments which we cannot avoid» (Ryan 1980, p. 406). Se quanto propone la Ryan è vero, il lettore investe proiettivamente il testo con la sua conoscenza del mondo. Esperimenti di laboratorio sembrano confermare precisamente questa direzione. È dimostrato, per esempio, che ricordiamo dettagli che non erano testualmente presenti, ma che erano facilmente desumibili ed ipotizzabili dato il contesto. L'attivazione della nostra conoscenza, nella fattispecie, dei nostri copioni (di sopravvivenza), oscura la nostra capacità di ricordare con successo i dettagli di una scena.

I meccanismi di inferenza automatica appena descritti trovano conferma indiretta nei casi in cui le inferenze vadano in direzione opposta rispetto ai dati testuali di partenza: nel caso un testo presenti una deviazione minima rispetto al copione, le nostre inferenze tendono a distorcere il materiale testuale presentato che viene in fase di ricordo «regolarizzato». In caso il testo presenti una deviazione straordinaria, il dettaglio deviante viene ricordato, ma proprio la sua preminenza spinge il contesto (ancora una volta) sullo sfondo indifferenziato dello script attivato.

Ci comportiamo con quanto leggiamo in analogia con quanto viviamo: non solo il mondo reale penetra nei mondi fittizi, ma il principio di permeabilità funziona anche in senso inverso. Sono famosi i casi di natanti che non si tuffavano volentieri in acqua dopo aver visto *Lo squalo*. L'esperienza della visione di un film non è certo sovrapponibile a quella della lettura. Quello che ritengo sovrapponibile è l'esemplificazione della commistione tra quello che crediamo e quello che sappiamo. L'area limbica (istintuale) sembra prevalere sull'area corticale (razionale): il mondo fittizio in cui ci siamo immersi governa le nostre reazioni nel mondo reale.[6] O sarebbe meglio dire *può* governare le nostre reazioni. La differenza soggettiva di quelle che Gerrig chiama

tende sottolineare la traiettoria centrifuga tipica delle nostre interpretazioni.

5. La definizione è di Ross, citato in Gerrig 1993, p. 54.

6. Un altro esperimento che va in questa stessa direzione riguarda la reazione alla scritta «cianuro» incollata ad un bicchiere contenente zucchero. Nessun partecipante dimostra di essere indifferente alla scritta falsa anche in un contesto di ripetuta rassicurazione.

«participatory responses» (p. 65) è significativa. Alcuni di noi entrano in un temporaneo lutto quando il protagonista muore, altri non reagiscono neanche alla maniglia della porta che gira lentamente (con cupo sottofondo musicale). Estremi esclusi, coloro che amano leggere dimostrano un certo grado di risposte partecipative: tutti (con varie gradazioni) abbiamo la non facilmente articolabile sensazione di partecipare alla vita dei personaggi del libro che stiamo leggendo «come se» si trattasse di persone che conosciamo.

Quella che possiamo chiamare la modalità del «come se» trova una straordinaria conferma empirica in una scoperta relativamente recente: i neuroni specchio.

> A mere visual perception, without involvement of the motor system would only provide a description of the visible aspects of the movements of the agent. It would not give, however, information on the intrinsic components of the observed action, *on what means doing it, and of the links of the observed actions with other actions related to it.* To put the observed action into a motor semantic network is simply a *necessity*, if one has to *understanding* what the observed action is really about (Rizzolatti 2005, p. 419, corsivo mio).

Questa descrizione del funzionamento dei neuroni specchio indica chiaramente che si tratta nelle parole di Gallese di un «basic organizational feature of the brain» (citato in Rokotnitz 2007, p. 386). Dato che leggere e ricostruire attivamente un mondo fittizio a partire dai dati testuali offerti richiede una certa dose di abilità organizzative, è comprensibile come l'attivazione dei neuroni specchio sia stata considerata rilevante anche quando siamo esposti a descrizioni linguistiche di date azioni.[7] Per *capire* che cosa abbiamo visto (o, ai nostri fini, cosa abbiamo letto) e soprattutto per poter creare connessioni contestuali e causali, in una parola, per poter attribuire un significato a quanto leggiamo è *necessario* il nostro coinvolgimento cognitivo ed emozionale.

Questa ipotesi verrebbe confermata dalle immagini registrate da risonanze magnetiche funzionali: l'attivazione dei neuroni specchio va di pari passo con l'attivazione delle connessioni preposte alla memorizzazione e alle inferenze, a quegli automatismi di cui abbiamo fino a qui parlato.

7. La descrizione di come funzionano i neuroni specchio corrobora questa estensione: «lo stesso *contenuto semantico*, "rompere la nocciolina", attiva i neuroni a specchio *indipendentemente dalla modalità sensoriale che lo veicola*. È un meccanismo che incarna a suo modo una rappresentazione astratta dell'azione [...]» (Gallese 2007, p. 200, corsivo mio).

Il concetto che unifica queste traiettorie è senz'altro l'empatia, «un fondamentale meccanismo di trasferimento di significato interindividuale» (Gallese 2007, p. 198). Gallese dimostra magistralmente la stretta connessione tra neuroni specchio e empatia: «grazie alla simulazione incarnata [il meccanismo sostenuto dai neuroni specchio] ho la capacità di riconoscere in quello che vedo qualcosa con cui "risuono", *di cui mi approprio esperienzialmente*, che posso fare mio. Il significato delle esperienze altrui è compreso non in virtù di una spiegazione, ma grazie ad una comprensione diretta, per così dire, dall'interno» (Gallese 2007, p. 201, corsivo mio). Il linguaggio e quindi la scrittura per essere compresi devono incarnarsi.

Il concetto, tutt'altro che teorico, descrive perfettamente le attività del lettore. Gallese prosegue: «il meccanismo di simulazione [...] appare essere una modalità di funzionamento di base del nostro cervello quando siamo impegnati in una qualsivoglia relazione interpersonale» (Gallese 2007, p. 202).

A proposito di relazioni interpersonali, qui si apre un altro affascinante capitolo. La storia, che prende forma sotto i nostri occhi con il nostro contributo attivo fatto di inferenze automatiche e non, di simulazione e di risonanze empatiche, è popolata di personaggi e raccontata da un narratore. Uno dei concetti chiave della narratologia «naturale» proposta dalla Fludernik riguarda l'assioma basilare (con evidenti radici nell'oralità che si perdono nella notte dei tempi) che ogni storia deve avere qualcuno che la racconta. Secondo la Fludernik il più importante «come se» che guida il lettore riguarda il mettersi nei panni di colui che ascolta una storia – il contesto di riferimento è, in altre parole, quello conversazionale. Questo non significa che noi ci sentiamo necessariamente i destinatari del racconto di colui/colei che narra; la proposta di Gerrig è quella di sentirci «side-participants» di una conversazione tra i narratore e la sua audience sia essa implicita o esplicita: «authors and readers most often behave as if readers are side-participants; in that role, authors, intend readers to be genuinely informed by narrative utterances» (p. 110). Io aggiungerei, partendo dall'intuizione di Gerrig che il narratore parla in una certa maniera *proprio perché* il lettore è presente. È il lettore e non può che essere il lettore il vero destinatario di quella «conversazione», perché è su di lui e per lui che l'autore crea i suoi effetti estetici. Gli scrittori che sanno il fatto loro possono creare effetti estetici proprio inducendo e disattendendo le reazioni automatiche dei loro lettori. Si potrebbe suggerire che l'effetto estetico affonda le sue radici nello spazio interstiziale presente tra dati testuali e inferenze cognitive automatiche.

Se l'ipotesi conversazionale tiene – e le risposte partecipative di cui sopra sembrerebbero corroborarla – i meccanismi cognitivi coinvolti sarebbero gli stessi in gioco nelle nostre conversazioni quotidiane.

> Our talk exchanges [...] are characteristically [...] cooperative efforts. [...] Each participant recognizes, to some extent, a common purpose [...]. This purpose or direction may be fixed from the start or it may evolve during the exchange; it may be fairly definite, or it may be so indefinite as to leave very considerable latitude to the participants (GRICE 1975, p. 45).

Fatte le dovute distinzioni[8] e adattando quanto Grice dice al contesto della «conversazione» letteraria, possiamo cogliere delle presupposizioni che effettivamente riconosciamo nella nostra interazione con il responsabile del racconto:[9] fino a prova (testuale) contraria consideriamo il narratore collaborativo (per usare un termine più tecnico, affidabile) nel presentarci i fatti e le persone che popolano il «suo» mondo. Il suo obiettivo può essere immediatamente chiaro o può palesarsi in corso d'opera proprio come succede nelle conversazioni vere. Dubbi sulla sua affidabilità possono sorgere nel corso di entrambi i tipi di conversazione e in entrambe le situazioni, attiviamo istintivamente dei correttivi a quanto ci viene detto (sospendendo il giudizio, cercando conferme altrove o prendendo le distanze più o meno compassionevolemente da colui/colei che parla). Come nella vita reale, il risultato sarà più della somma matematica delle parti, perché la storia verrà composta (almeno) a quattro mani, due delle quali (quelle del lettore) saranno sempre diverse.

Il «come se», quello che abbiamo chiamato il modello dell'analogia (cognitiva), funziona in maniera altrettanto cogente quando interagiamo con i personaggi. Questa pista è stata proficuamente esplorata da Alan Palmer nel suo libro *Fictional Minds*, una dettagliata e approfondita trattazione di come i personaggi abbiano delle «menti» che funzionano ed interagiscono in contesti privati e sociali secondo le «nostre» regole. Come tali – cioè come nostri omologhi virtuali – i personaggi possono suscitare in noi l'intera gamma dei sentimenti umani – e così fanno.

Cito solo un dettaglio che, a questo punto, non sarà per nulla sorprendente: l'importanza della prima impressione vale anche per i personaggi dei libri. Si chiama «primacy effect»[10] e funziona così: se John è presentato come un bravo ragazzo, tenderemo ad attribuire le sue marachelle alle circostanze, se invece è presentato come un cattivo ragazzo, tenderemo ad attribuire le sue buone azioni a qualche subdolo doppio gioco. Dimostriamo con i personaggi di carta la stessa resistenza al cambiamento che dimostriamo con i nostri simili. Menackhem Perry ne parla profusamente in un lungo articolo che dimostra – traduco il titolo – come l'ordine di un testo crei il suo significato. Perry chiama questa manipolazione dell'ordine degli eventi «literary dynamics»; si tratta in realtà di una dinamica che rappresenta e rinforza meccanismi che vanno ben al di là della letteratura e toccano il nostro modo di percepire la realtà e darle un significato.

Forse è giunto il momento di dare seguito al lavoro pionieristico di Marisa Bortolussi e Peter Dixon e approfondire le intuizioni presentate nel loro libro intitolato significativamente *Psiconarratologia*.

Bibliografia

BORTOLUSSI, DIXON 2003 = M. BORTOLUSSI, P. DIXON. *Psychonarratology. Foundation for the Empirical Study of Literary Response,* Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

FLUDERNIK 1993 = M. FLUDERNIK, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness,* London-New York, Routledge, 1993.

FLUDERNIK 1996 = M. FLUDERNIK, *Towards a Natural Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.

GALLESE 2007 = V. GALLESE, *Dai neuroni a specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, «Rivista di Psicoanalisi», LIII, 1, 2007, pp. 197-208.

GERRIG 1993 = R. GERRIG, *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*, New Haven & London, Westview Press, 1993.

GRICE 1975 = H.P. GRICE, *Logic and Conversation,* in P. COLE, J. MORGAN (a cura di) *Syntax and Semantics: Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.

HERMAN 1997 = D. HERMAN, *Scripts, Sequences, and sto-*

8. È evidente che «la conversazione» letteraria è monodirezionale. La proposta di Gerrig (il lettore come side-participant) cerca di salvaguardare il contesto conversazionale pur rispettando l'univocità tipica della «conversazione» letteraria.

9. Non distinguo tra tutti i narratori possibili perché la generalizzazione qui proposta riguarda l'attivazione di processi cognitivi validi indipendentemente dalla tipologia della voce narrante.

10. Primacy effect: «the ordering and distribution of the elements in a text may exercise considerable influence on the nature, not only of the *reading process*, but of the *resultant whole* as well» (PERRY 1979, p. 35).

ries: Elements of Postclassical Narratology, «PMLA», 112, 5, 1997, pp. 1046-1059.

JAHN 1997 = M. JAHN, *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Toward a Cognitive Narratology*, «Poetics Today», 18, 4, Winter 1997, pp. 441-468.

MARGOLIN 1990 = U. MARGOLIN, *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective*, «Poetics Today», 11, 4, 1990, pp. 842-971.

PALMER 2004 = A. PALMER, *Fictional Minds*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.

PERRY 1979 = M. PERRY, *Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings*, «Poetics Today», 1, 1-2, Autumn 1979, pp. 35-64, 311-361.

RIZZOLATTI 2005 = G. RIZZOLATTI, *The Mirror Neuron System and its Function in Humans*, «Anatomy and Embryology», 210, 5-6, 2005, pp. 419-421.

ROKOTNITZ 2007 = N. ROKOTNITZ, *Constructing Cognitive Scaffolding Through Embodied Receptiveness: Toni Morrison's* The Bluest Eye, «Style», 41, 4, 2007, pp. 385-407.

RYAN 1980 = M.-L. RYAN, *Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure*, «Poetics», 9, 1980, pp. 403-422.

WALSH 2007 = R. WALSH, *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2007.

Ellissi narrative e frustrazione dello sguardo in *Picnic a Hanging Rock*

Marco Duse
Università Ca' Foscari di Venezia

Abstract Il fascino di *Picnic a Hanging Rock* (romanzo di Joan Lindsay del 1967 e film di Peter Weir del 1975) è legato all'insolubilità dell'enigma da cui prende il via la narrazione. Mentre la maggior parte delle analisi dedicate a *Picnic* tenta di risolvere il «mistero del picnic» partendo dagli indizi presenti nei testi, questo saggio si concentra sulle cornici peritestuali e sulle strategie narrative e visive utilizzate dall'autrice e dal regista, mettendo in luce come *Picnic*, sposando in pieno la poetica del fantastico todoroviano, si possa considerare aprioristicamente *strano* e *perturbante*.

Parole chiave Letteratura, Cinema, Australia, Weir, Lindsay.

1. Introduzione

I testi di cui ci occupiamo in questo saggio sono il romanzo di Joan Lindsay *Picnic a Hanging Rock*, del 1967, e l'omonimo film che ne ha tratto il regista Peter Weir nel 1975, su sceneggiatura di Cliff Green.

Le vicende narrate sono ambientate in Australia, nel giorno di San Valentino del 1900. Le studentesse del prestigioso Appleyard College si recano presso la formazione vulcanica di Hanging Rock per un picnic. Al termine del pranzo, quattro ragazze (Irma, Miranda, Marion e Edith) si allontanano per esplorare il bush. Di lì a poco, Miranda, Marion e Irma svaniscono dietro una parete di roccia, sotto gli occhi atterriti di Edith. Delle tre studentesse non c'è più traccia. Le ricerche si rivelano vane, e le scomparse non faranno più ritorno.

Romanzo e film sono noti presso il pubblico per via della loro caratteristica fondante: i fatti narrati in *Picnic a Hanging Rock* costituiscono un enigma senza soluzione, un giallo con molte vittime ma nessun colpevole. Scardinando le più basilari leggi del racconto, che prevedono che all'intreccio segua un appropriato scioglimento, *Picnic* opta per un finale aperto che costringe l'opera allo stallo narrativo, facendo sì che questa si chiuda senza che venga svelato il mistero che ha messo in moto la narrazione. In virtù di ciò, *Picnic* costituisce terreno fertile per un gioco autoriale con le convenzioni e con i generi letterari e cinematografici, un gioco che coinvolge direttamente il ricettore dell'opera, lettore o spettatore.

2. Ricostruzione delle ipotesi di analisi

Picnic a Hanging Rock, per via della sua elusività, si presenta come un testo aperto che lascia spazio a molteplici ipotesi ed interpretazioni, ma che da queste non si lascia ingabbiare.

Yvonne Rousseau, la prima esegeta del romanzo di Joan Lindsay, delinea nel suo *The Murders at Hanging Rock* diverse ipotesi possibili per la soluzione del mistero del picnic (dall'omicidio allo stupro, dal rapimento alieno agli slittamenti spazio-temporali...), ricavando gli indizi utili alla formulazione di questa o quella interpretazione da un meticoloso lavoro di *close reading* del testo (Rousseau 1980).

Kay Schaffer, nel saggio *Women and the Bush*, si rifà ai *gender studies* trattando il bush e il College come soggetti maschili in lotta fra loro per il possesso degli oggetti femminili, vale a dire le ragazze (Schaffer 1988).

Letto in chiave postcoloniale, *Picnic a Hanging Rock* è una grande allegoria del rapporto fra i coloni britannici e l'ostile terra australiana. Per Peter Pierce e Matteo Baraldi, in particolare, *Picnic* è una suggestiva variazione sul tema del *lost child*, il mito moderno dei bambini perduti (Pierce 1999; Baraldi 2004; cfr. Duse 2008).

Infine, i classicisti Maria Grazia Ciani e Donald Barrett hanno individuato in *Picnic* un sottotesto riconducibile alla mitologia del dio Pan. Il mistero del picnic sarebbe attribuibile ad un improvviso risveglio di Pan che avrebbe attratto, sedotto e sopraffatto le studentesse così come, secondo il mito, il

fauno era solito fare con le Ninfe (CIANI 1977-1978; BARRETT 1979-1980; BARRETT 1982; cfr. DUSE 2008).

Quelle elencate sono tutte letture affascinanti e scientificamente valide, che vanno ad illuminare sezioni e strati diversi dei testi che stiamo prendendo in considerazione. Si tratta però di analisi che si concentrano sul mancato scioglimento della narrazione e che puntano a fornire, in sede extratestuale, quelle soluzioni che i testi non solo non comprendono ma addirittura eludono. Le indagini citate, seppure pertinenti, vanno a violare quel nocciolo sacro che rende *Picnic* un'esperienza di lettura e di visione unica: intaccano cioè quel senso del mistero grazie al quale *Picnic* ammalia il pubblico e resiste ad ogni teoria.

Non è dunque il mistero che deve essere indagato, ma le tecniche con le quali tale mistero viene creato – non le ragioni della scomparsa delle ragazze, ma il modo in cui la narrazione espone il testo all'ingresso del perturbante. Pare dunque opportuno spostare l'asse dell'analisi dal testo alle sue zone periferiche, cessando di concentrarsi sul mistero del picnic ed esplorando invece le tecniche narrative e di composizione dalle quali *Picnic* trae il suo celeberrimo fascino. Sarà così possibile mettere in evidenza come la carica perturbante di *Picnic* si trovi in nuce già in ciò che *precede* il testo, vale a dire: le cornici paratestuali applicate dall'autrice e dal regista; l'adesione a priori ad un preciso genere o filone letterario (quello del fantastico); la strategia narrativa adottata da Joan Lindsay ed efficacemente trasposta nel linguaggio cinematografico da Peter Weir.

3. Incertezza ontologica

Il lettore che si avvicina al romanzo si imbatte, per prima cosa, in un elemento paratestuale, una sorta di avvertenza firmata dall'autrice:

> Se *Picnic a Hanging Rock* sia realtà o fantasia, i lettori dovranno deciderlo per conto proprio. Poiché quel fatidico picnic ebbe luogo nell'anno 1900 e tutti i personaggi che compaiono nel libro sono morti da molto tempo, la cosa pare non abbia importanza (LINDSAY 2008, p. 8).

Segue, sempre prima del primo capitolo e quindi in sede periferica rispetto al testo, l'elenco dei personaggi, che si conclude con un'espressione sibillina: «E molti altri che non compaiono nel libro» (LINDSAY 2008, p. 10).

Joan Lindsay avvia così un gioco con il lettore: da una parte gli dà il potere di scegliere, di decidere se assegnare o meno il romanzo ad un regime interamente finzionale, se *Picnic* sia cioè verosimile e vero o verosimile ma falso. Dall'altra, accenna a personaggi «che non compaiono nel libro» e che «sono morti da molto tempo», i quali apparterrebbero cioè ad una sfera più ampia di quella della narrazione, ossia alla sfera dell'extratestuale. L'autrice insinua inoltre che il romanzo si basi su fatti realmente accaduti: le sparizioni nel bush erano all'ordine del giorno nel diciannovesimo secolo e all'inizio del ventesimo, e quindi il lettore, specialmente se australiano, è portato a credere alla veridicità dei fatti narrati.

Il lettore dunque oscilla fra le posizioni di testimone indiretto di fatti realmente accaduti e ricettore di un'opera interamente frutto della fantasia dell'autrice. Joan Lindsay non fa nulla per dirimere la questione, anzi confonde intenzionalmente le acque: ad esempio, il giorno di San Valentino del 1900 non cadde di sabato, come indicato nel romanzo, ma di mercoledì; il Giubileo della regina Vittoria si tenne nel 1897 e non nel 1900; *The Wreck of the Hesperus* fu scritto da Henry W. Longfellow e non da Felicia Heymans – e queste non sono che alcune delle tante discrepanze che allontanano *Picnic* dalla sfera del reale e lo inscrivono in un universo finzionale e parallelo, esclusivamente letterario e dai tratti borgesiani, che però somiglia a e si confonde con quello a cui appartiene il lettore.

Tutto questo crea un clima di incertezza ontologica che permea tanto il romanzo quanto il film (che dichiara esplicitamente in apertura la propria contiguità con il regime onirico: «La vita è sogno, soltanto sogno: il sogno di un sogno») – un clima di incertezza ontologica che permane per tutta la durata della lettura e della visione.

4. Il paratesto filmico

Anche il film si apre con un elemento paratestuale che precede i titoli di testa, un elemento periferico dalla chiara funzione prolettica. Vediamo infatti un cartello che recita (tradotto letteralmente dall'inglese senza seguire la fuorviante versione italiana):

> Sabato 14 febbraio 1900, un gruppo di studentesse dello Appleyard College si recò per un picnic a Hanging Rock, vicino al monte Macedon nello stato del Victoria. Nel corso del pomeriggio, alcuni membri di quel gruppo scomparvero senza lasciare traccia.

Il cartello anticipa i punti salienti della trama, lascia intuire che non ci sarà uno scioglimento del mistero, elimina la suspense, ma soprattutto agisce

sullo spettatore-ricettore invitandolo a concentrarsi non sul *cosa*, sull'azione, ma sul *come*. La forma, lo stile, l'impianto estetico e l'orizzonte filosofico del film divengono così il *contenuto* del film stesso: quelli che solitamente vengono considerati elementi satellitari, sono qui investiti di un'importanza centrale.

5. La strategia narrativa

Il romanzo mette in atto una strategia narrativa vincente che consiste nel porre i personaggi e il lettore sullo stesso piano. Narrato in terza persona al tempo passato con frequenti slittamenti della focalizzazione, che consentono al lettore di condividere il punto di vista di diversi personaggi, *Picnic* non si avvale però di un narratore onnisciente, o meglio: il narratore possiede un'onniscienza che si rivelerà soltanto illusoria.

Il narratore, infatti, scandisce con accuratezza le date e le ore in cui si svolgono le vicende, individua con precisione i luoghi dell'azione, orchestra un efficace sistema dei personaggi, ma arretra proprio dinanzi all'evento cardine, vale a dire la scomparsa delle ragazze. La sparizione di Miranda, Irma e Marion, che dovrebbe essere il fulcro della diegesi, non è narrata, e l'unica testimone oculare, cioè Edith, non sarà poi in grado di raccontare quanto ha visto. Così, il lettore si ritrova privato proprio di quella posizione privilegiata e *panottica* di cui pensava di godere.

Personaggi e lettori sono dunque posti di fronte alla medesima catena imperscrutabile di avvenimenti: l'enigma che sta al cuore del mistero del picnic non viene narrato, e ciò impedisce al lettore di avvalersi di una posizione di superiorità rispetto ai protagonisti del romanzo. Il lettore, alla pari del personaggi, *non sa e non saprà*.

6. Picnic e il fantastico

Dinanzi all'insolubile mistero del picnic, al lettore non resta che formulare per conto proprio ipotesi (mai soddisfacenti) che possono spaziare dal razionale al sovrannaturale. Il romanzo, abbiamo visto, non è però orientato alla spiegazione dei fatti, ma piuttosto a trattenere il lettore in uno stato di sospensione e di dubbio.

Picnic infatti dilata quel momento di incertezza che precede l'eventuale scioglimento, ed invita ad adottare, come approccio al testo, la condizione dell'*esitazione*, quella medesima esitazione che Todorov pone alla base del fantastico:

> In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, [...] si verifica un avvenimento che [...] non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. [...] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; [...] è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale (TODOROV 2000, p. 28).

Finché l'avvenimento resta *apparentemente* soprannaturale, finché la sua vera natura non viene svelata, permane la condizione dubitativa del fantastico. *Picnic a Hanging Rock* non scioglie mai il dubbio in questione e non può essere dunque assegnato alle categorie definitive, sempre todoroviane, del *fantastico strano*, *fantastico meraviglioso* o *meraviglioso puro*.

Piuttosto, può rientrare in quella categoria volutamente imprecisa ed evanescente che è lo *strano puro*, che è legato a doppio filo al perturbante freudiano. Lo strano puro contempla quelle opere in cui:

> si narrano avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione, ma che in un modo o nell'altro sono incredibili, straordinari, impressionanti, singolari, inquietanti, insoliti e che, per questa ragione, provocano *nel personaggio e nel lettore* una reazione simile a quella che i testi fantastici ci hanno resa familiare (TODOROV 2000, p. 50).

Questa definizione data da Todorov inquadra perfettamente la strategia narrativa di *Picnic* e supporta la nostra ipotesi che vede *Picnic* come un testo in cui le posizioni dei personaggi e del lettore sono perfettamente sovrapponibili: la condizione di sconcerto e di incredulità sperimentata dai protagonisti del romanzo è la medesima provata dal lettore e, col progredire delle vicende, tale condizione si acuisce proprio perché una soluzione all'enigma non è data. È lo stesso Todorov ad aiutarci a chiudere il cerchio, indicando fra le condizioni necessarie perché si verifichi e permanga la condizione del fantastico quanto segue:

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Anche un personaggio può provare la stessa esitazione; in tal modo la parte del lettore è per così dire affidata a un personaggio e l'esitazione si trova ad essere, al tempo stesso, rappresentata, diventa cioè uno dei temi dell'opera (Todorov 2000, p. 36).

7. La strategia visiva

Come i personaggi di un racconto fantastico, anche i protagonisti di *Picnic* si ritrovano «all'improvviso in presenza dell'inesplicabile» (Vax, citando Todorov 2000, p. 29). La loro incapacità di raccontare quanto accaduto nel giorno di San Valentino mette a nudo l'inadeguatezza del linguaggio: non esistono parole per descrivere il fantastico, lo strano o il perturbante.

Nel passaggio dalla letteratura al cinema, anche il linguaggio cinematografico si rivela inadatto a cogliere il fantastico, e per questa ragione il film non osa esplorare il mistero della scomparsa delle ragazze se non ritraendo le reazioni che questo suscita: con una strategia simile a quella del romanzo, il film mette in scena l'orrore di chi ha guardato, ma sottrae allo spettatore proprio l'oggetto di quello sguardo.

Ciò a cui assistiamo nell'arco della sequenza in cui Miranda, Marion e Irma svaniscono dietro ad una parete di roccia (fig. 1) non è la scomparsa delle tre studentesse ma il controcampo di Edith, la sua reazione, la sua *reaction shot* (fig. 2; cfr. Green 1975, p. 31). L'arretrare del narratore dinanzi all'evento-*clou* trova il suo corrispettivo sullo schermo nell'assenza dal testo filmico delle inquadrature che descrivano tale evento. *Picnic a Hanging Rock* si articola, dunque, a partire non tanto dall'affermazione dello sguardo quanto dalla sua negazione o frustrazione. Lo spettatore è costretto ad assistere ad un controcampo senza aver visto il campo, ha lo sguardo inchiodato su una reazione senza essere stato testimone dell'azione che l'ha generata. La macchina da presa si fissa sul volto di chi guarda sottraendo al testo e allo spettatore l'oggetto guardato. Il non-narrato perché inenarrabile diviene non-filmato perché infilmabile.

8. Michael, lo sguardo

Nel corso del film, Michael Fitzhubert, giovane inglese in vacanza in Australia, diviene il cosiddetto «portatore dello sguardo», il traghettatore dello sguardo dello spettatore all'interno del testo filmico

(cfr. SCHAFFER 1988, pp. 53-54; RAYNER 2003, p. 75). È sua la pulsione scopica che siamo chiamati a condividere, suo il punto di vista che siamo chiamati ad adottare per la maggior parte del film: uno sguardo alieno, che si lascia irretire e sviare, si focalizza su dettagli di nessun conto e subisce numerosi scacchi; ma in particolar modo, uno sguardo non corrisposto.

La fallibilità dello sguardo di Michael ci dice, sin da subito, che anche il nostro sguardo, di cui lui si fa portatore, sarà destinato alla frustrazione.

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Seduto ai piedi di Hanging Rock, Michael assiste (non visto, con tutte le implicazioni voyeuristiche del caso) al momento in cui Miranda supera con un salto un corso d'acqua e si addentra nella vegetazione. Alzatosi in piedi per osservare meglio, Michael è protagonista di un *non*-scambio di sguardi con Miranda.

Ciascuno dei due fissa infatti l'oggetto del proprio desiderio: Michael guarda Miranda (fig. 3), ma il suo sguardo non è corrisposto (fig. 4), perché la ragazza guarda il bush (fig. 5). La passione di Michael per Miranda, dunque, è a senso unico, così come a senso unico è il nostro desiderio spettatoriale di comprendere un testo che invece è rivolto altrove. È sufficiente questa precisa successione di inquadrature per rispondere alla domanda (retorica) posta da Kay Schaffer: «Chi possiederà Miranda? Michael (cioè "noi") [...] o le imponenti ed enigmatiche forze della natura?» (SCHAFFER 1988, p. 54).

In un'altra occasione, gli sguardi di Michael e Miranda si incrociano, ma anche in questo caso lo sguardo di Michael incontra il fallimento.

Presso il lago nella tenuta degli zii, Michael «rivede» Miranda, ora depositaria dei misteri di Hanging Rock, ed ha la possibilità, per un attimo, di «coglierla» (figg. 6-7). Invece, incapace di sostenere lo sguardo della ragazza, Michael abbassa gli occhi (fig. 8). Quando li risolleva (fig. 9), Miranda è svanita, ancora una volta scomparsa tra la fitta vegetazione australiana (fig. 10). Michael non sa cogliere l'ultima occasione di seguire Miranda e di accedere tramite lei al fantastico: il fallimento dello sguardo di Michael corrisponde alla frustrazione del nostro sguardo spettatoriale, inadatto ad abbracciare un mistero che trascende i sensi e la comprensione.

Forse è a questa intrinseca inidoneità dello sguardo (e, per traslato, del linguaggio cinematografico e di quello letterario) che il narratore allude quando, descrivendo la Roccia, commenta: «Davanti a simili configurazioni monumentali della natura, l'occhio umano è deprecabilmente inadeguato» (LINDSAY 2008, p. 45).

9. «Forever unexplained»

In ultima istanza, consideriamo la sequenza, presente nel film e nel romanzo, nella quale Irma, che viene ritrovata viva sulla Roccia, fa visita alle sue compagne dopo la convalescenza. La ragazza viene aggredita dalle studentesse, che le chiedono spiegazioni di quanto accaduto a Hanging Rock. Irma, però, non può tener fede al proprio ruolo testimoniale: un'amnesia le impedisce di ricordare cos'è successo il giorno di San Valentino. Quando Irma si allontana definitivamente dal College, voltando le spalle (in tutti i sensi) alle compagne, viene descritta come «colma di un'infinita pietà per dolori insospettabili e per sempre inspiegabili» (LINDSAY 2008, p. 209).

Sembra esservi in questa descrizione un invito ad abbandonare ogni indagine: i dolori, le passioni ed i misteri del romanzo resteranno per sempre irrisolti, sospesi. Irma, che guarda al suo pubblico con compassione, rivolge lo sguardo anche a noi lettori e spettatori, che abbiamo cercato e cercheremo spiegazioni che non sono ancora giunte e che molto probabilmente non giungeranno mai.

Bibliografia

BARALDI 2006 = M. BARALDI, *I bambini perduti. Il mito del ragazzo selvaggio da Kipling a Malouf*, Macerata, Quodlibet, 2006.

BARRETT 1979-1980 = D. BARRETT, *Hanging Rock Revisited*, «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca», 5, 1979-1980, pp. 173-175.

BARRETT 1982 = D. BARRETT, *The Mythology of Pan and* Picnic at Hanging Rock, «Southerly», 42, 1982, pp. 299-308.

CIANI 1977-1978 = M.G. CIANI, *Le ninfe di Hanging Rock*, «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca», 4, 1977-1978, s.p.

DUSE 2008 = M. DUSE, *Venere, Pan e i bambini smarriti: compresenze mitiche in* Picnic at Hanging Rock, «Filmcronache», ANCCI, 1, 2008, pp. 15-20.

GREEN 1975 = C. GREEN, *Picnic at Hanging Rock. A Film*, Melbourne, Cheshire, 1975.

LINDSAY 2008 = J. LINDSAY, *Picnic a Hanging Rock*, trad. it., Palermo, Sellerio, 2008.

PIERCE 1999 = P. PIERCE, *The Country of Lost Children: an Australian Anxiety,* Melbourne, Cambridge University Press, 1999.

RAYNER 2003 = J. RAYNER, *The Films of Peter Weir*, New York, Continuum, 2003.

ROUSSEAU 1980 = Y. ROUSSEAU, *The Murders at Hanging Rock*, Fitzroy, Scribe Publications, 1980.

SCHAFFER 1988 = K. SCHAFFER, *Women and the Bush*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

TODOROV 2000 = T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it., Milano, Garzanti, 2000.

Filmografia

Picnic a Hanging Rock (tit. or. *Picnic at Hanging Rock*). Regia di Peter Weir; sceneggiatura di Cliff Green dal romanzo omonimo di Joan Lindsay; prodotto da Hal McElroy e Jim McElroy (McElroy & McElroy), John Graves, Patricia Lovell, Australian Film Commission. Australia, 1975.

Il lettore secondo Zadie Smith: «Rereading Barthes and Nabokov»

Virginia Pignagnoli
Università Ca' Foscari Venezia

«I think we are entering a revolutionary period of intimacy between writer and reader. None of the usual gatekeepers or guardians that watched over the relationship matter anymore: a publisher is no guarantee of quality to young readers (What's Random House?), nor is a certain agent, nor any of the established routes of qualification and apprenticeship.»
(Zadie Smith 2011, p. 43)

Abstract Attraverso l'analisi della raccolta di saggi *Changing My Mind, Occasional Essays* (2009) viene illustrato il pensiero di Zadie Smith sul ruolo del lettore. In particolare vengono discussi due modi opposti di concepire il lettore ideale, riconducibili l'uno a Roland Barthes e l'altro a Vladimir Nabokov, inserendo l'autrice nel panorama letterario contemporaneo, emerge una tensione irrisolta tra l'essere sia lettrice che scrittrice.

Parole chiave Ruolo del lettore, Nuove forme di scrittura, Intertestualità, Ventunesimo secolo.

Cosa significa essere lettori oggi? E cosa significa essere una lettrice per Zadie Smith, giovane scrittrice contemporanea? Come si collocano le sue idee nel panorama letterario contemporaneo? Per rispondere a queste domande, mi propongo d'illustrare e analizzare il pensiero di Zadie Smith sulla figura del lettore attraverso il saggio *Rereading Barthes and Nabokov* contenuto nella raccolta *Changing My Mind: Occasional Essays* (Smith 2009a). Nell'introduzione, l'autrice dichiara immediatamente di non essere interessata alla coerenza ideologica («I'm forced to recognize that ideological inconsistency is, for me, practically an article of faith,» p. xi), o avere una visione univoca delle cose perché, come confermerà un paio d'anni dopo, «seeing clearly does not mean seeing singularly» (Smith 2011, p. 39). Pertanto, per Zadie Smith, essere un lettore ha un significato multivalente; ed è questa multivalenza a mettere in relazione l'autrice con la nascente generazione di scrittori interessati a nuove forme narrative (e a nuovi modi di intendere il lettore).

Come suggerisce il titolo, con *Rereading Barthes and Nabokov* Zadie Smith propone un confronto tra le idee di Roland Barthes e Vladimir Nabokov. Smith individua due modi alternativi per avvicinarsi alla lettura di un testo: «After all, you can storm the house of a novel like Barthes, rearranging the furniture as you choose, or you can enter on your knees, like the pilgrim Nabokov thought you were» (Smith 2009a, pp. 42-43). Secondo Barthes, il lettore ideale è il lettore *produttore*: «La posta del lavoro letterario (della letteratura come lavoro), è quella di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo» (Barthes 1970, p.10). La concezione di lettore *pellegrino* è invece da ricondurre a Nabokov, il quale nelle *Lectures on Literature* (1980) afferma: «Il miglior [temperamento] che possa avere, o sviluppare, un lettore è una combinazione tra il temperamento artistico e quello scientifico» (Nabokov 1980, p. 35). Infatti, «lo strumento autentico di cui il lettore deve servirsi è l'immaginazione impersonale e il pensiero artistico» perché, sostiene Nabokov, «si dovrebbe tendere a un equilibrio armo-

nioso tra la mente del lettore e quella dell'autore» (NABOKOV 1980, p. 34). Secondo Barthes, l'esistenza del lettore dipende dalla scomparsa dell'autore. Così leggiamo nel saggio *La morte dell'Autore* (1968):

> Non appena un fatto è raccontato, per fini intransitivi e non più per agire direttamente sul reale [...] avviene questo distacco, la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura comincia. [...] Una volta allontanato l'Autore, la pretesa di «decifrare» un testo diventa del tutto inutile. Attribuire un Autore a un testo significa imporgli un punto fisso d'arresto, dargli un significato ultimo, chiudere la scrittura. [...] per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del lettore non può che essere la morte dell'Autore (BARTHES 1968, pp. 52-56).

L'idea che Nabokov ha di scrittore risulta opposta: se «il compito di adornare il luogo comune è lasciato agli autori minori», lo scrittore di genio è «quello che fa ruotare i pianeti e plasma un uomo dormiente, [...] non ha valori prestabiliti a disposizione: deve crearli lui» (NABOKOV 1980, p. 32). E sul lettore aggiunge: «Il lettore deve sapere quando e dove frenare la propria immaginazione, per cercare di aver chiaro il mondo specifico che lo scrittore mette a sua disposizione» (NABOKOV 1980,p. 34).

Per esemplificare le opposte concezioni di lettore e scrittore di Barthes e Nabokov, Smith utilizza la metafora del romanzo come casa, con un'architettura particolare, curata in ogni dettaglio. La domanda fondamentale dell'autrice infatti è: si può irrompere nel romanzo-casa come fa Barthes, cambiando posto ai mobili come si vuole e non tenendo in considerazione il lavoro dell'architetto, oppure è meglio entrare in punta di piedi, secondo l'idea di Nabokov, e cercare di comprendere il raffinato disegno dell'edificio? Per rispondere a questa domanda, l'autrice comincia la sua analisi con uno spunto autobiografico: da studentessa universitaria sentiva una vicinanza ideologica con il semiologo francese e considerava naturale trarre piacere dalla lettura attraverso un'interpretazione libera e polivalente del testo. Una volta diventata scrittrice, Smith cambia idea e si trova maggiormente in sintonia con il pensiero di Nabokov, perché «how can you write, believing in Barthes?» (SMITH 2009a, p. 56). Infatti, l'autrice afferma che il suo piacere nella lettura dipende sia dal legame che come lettrice riesce ad instaurare con l'autore, sia dalla continua ricerca, attraverso la rilettura, del significato che egli vuole comunicare. Smith conclude il saggio dicendo: «to speak for myself, I've changed my mind» (SMITH 2009a, p. 55): se come lettrice aveva abbracciato l'idea del semiologo che proclamava la necessità di un allontanamento dell'autore per non «chiudere la scrittura», nel presente di scrittrice «none of this feels at all obvious to me anymore» (SMITH 2009a). Nabokov declamava: «Su un ripido sentiero impervio s'arrampica il grande artista; e in cima, sulla cresta ventosa, chi credete che incontri? L'ansante e felice lettore e lì i due spontaneamente s'abbracciano e restano uniti per sempre se il libro dura per sempre» (NABOKOV 1980, p. 32). E Smith prosegue: «He is an Author and I am his reader, and we are stumbling towards meaning simultaneously, together» (SMITH 2009a, p. 56).

Il concetto di *rilettura* è centrale, non soltanto per quanto riguarda la scrittrice che rilegge Roland Barthes e Vladimir Nabokov, ma soprattutto perché stabilisce un punto di contatto tra i due autori. Vediamo infatti che in *Good Readers and Good Writers*[1] Nabokov dice: «Curiously enough, one cannot read a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader» (SMITH 2009a, p. 41). E in *S/Z* (1970), Barthes sembra concordare: «La rilettura, operazione contraria alle abitudini commerciali e ideologiche della nostra società [...] è qui proposta in partenza, giacché essa sola può salvare il testo dalla ripetizione (coloro che fanno a meno di rileggere si costringono a leggere dappertutto la stessa storia)» (BARTHES 1970, pp. 20-21).

Nonostante esista questo *trait d'union* sull'importanza del rileggere tra il semiologo francese e lo scrittore russo, lo scopo della giustapposizione di Smith è quello di evidenziare le differenze tra i due pensieri critici. La maggiore divergenza tra Barthes e Nabokov si ha, secondo Smith, nell'idea di costruzione del testo: per il semiologo il testo è *indeterminato*, mentre per l'autore di *Lolita* il testo è *intellegibile* (SMITH 2009a), ovvero per Nabokov il processo creativo del testo avviene nelle due fasi d'ispirazione in cui «the Author limits the possibilty of the reader's play» (SMITH 2009a, p. 48), il *vorstog* (rapimento iniziale) e il *vdokhnovenie* (ritrovamento).[2] Per Barthes, al contrario, il lavoro di costruzione spetta al lettore, il quale «in an active sense, constructs the text *entirely anew* with each reading» (BARTHES 1970). Il lettore ideale secondo Barthes è «un uomo senza storia,

1. Saggio introduttivo alle *Lezioni di Letteratura* (1980). Originariamente ideate come lezioni per gli studenti di Nabokov alla Cornell University, furono raccolte e pubblicate postume.

2. Si veda il saggio che conclude le *Lezioni di Letteratura*: *L'arte della letteratura e il senso comune*, in particolare le pagine 400-443.

senza biografia, senza psicologia» (Barthes 1968, p. 56) e «non più un consumatore ma un produttore del testo» (Barthes 1970, p. 10).

Smith trovava congeniale questa concezione di lettore *produttore*, poiché le dava l'impressione di «possess a novel entirely» (2009a, p. 42). Tuttavia Smith, come scrittrice, non concorda più con quest'idea e si rifà a Nabokov per confutarla. In particolare, l'autrice utilizza il romanzo *Pnin* (1957) come esempio di testo *intelleggibile*, dove è difficile vedere Nabokov che «entra nella propria morte» (Barthes 1968, p. 51). In *Pnin*, dice Smith, non è possibile *allontanare* Nabokov, il quale «wove the restrictions and privileges of authorship into the very fabric of the things [he] built[s]» (Smith 2009a, p. 50). Il lettore di *Pnin* prova una sensazione di controllo da parte dell'autore grazie a una «obsessive specificity» nella scrittura e ai continui riferimenti ed allusioni ad altri autori: «a network of connected leitmotifs, quotations, clues and puzzles that are not so much to be read as deciphered» (Smith 2009a, p. 51). Questi dettagli sono difficili da notare ad una prima lettura, ed è qui che la rilettura diventa necessaria per individuare quel «mondo specifico che lo scrittore mette a [...] disposizione» (Nabokov 1980, p. 34) del lettore, perché, come diceva Nabokov:

> Quando si legge, bisogna cogliere e accarezzare i particolari [...] l'opera d'arte è sempre la creazione di un mondo nuovo; per prima cosa, dovremmo quindi studiare questo mondo nuovo il più meticolosamente possibile, come se fosse qualcosa che avviciniamo per la prima volta e che non ha alcun rapporto immediato con i mondi che già conosciamo (p. 31).

Sebbene l'autrice abbracci l'idea di costruire il significato insieme allo scrittore attraverso la rilettura, non chiarisce in maniera definitiva la questione e di conseguenza, la tensione creata dall'essere contemporaneamente lettrice e scrittrice rimane irrisolta: «Not a refusal of meaning then, but a quest for it. Whether it is "ultimate" or "secret" meaning seems to me beside the point and rather a sleight of hand on the part of Barthes» (2009a, p. 56). Il paragrafo conclusivo viene infatti introdotto dalla domanda: *and what of it?* E la risposta di Smith è lo *shift* intellettuale, il *cambiare idea*, l'ammissione di un'incoerenza di cui parla nell'introduzione a *Changing my Mind* già citata: «Reading through these pieces, though, I'm forced to recognize that ideological inconsistency is, for me, practically an article of faith» (Smith 2009a, p. xi).

Quello che è necessario evidenziare è il modo in cui Smith esprime la sua adesione al pensiero di Nabokov, non solo attraverso argomentazioni, ma inserendo a sua volta – come faceva lo scrittore russo – una serie di particolari da «cogliere e accarezzare» all'interno della propria raccolta di saggi, la quale va quindi letta nel senso di «deciphered». A dimostrare questa presa di posizione, già nel paragrafo iniziale di *Rereading Barthes and Nabokov* troviamo un paio di esempi. Il primo è un'appropriazione di una citazione di Flaubert che diceva «Come saremmo colti se conoscessimo bene soltanto cinque o sei libri», verosimilmente riconducibile a *Good Readers and Good Writers* (Nabokov 1980, p. 31), e che Smith esprime così: «It's a fortunate rereader who knows half a dozen novels this way[3] in their lifetime» (Smith 2009a, p. 41). Nell'esprimere questo pensiero, Smith non fa nessun riferimento a Falubert: il prestito è dunque implicito, ed è grazie al fatto che stia parlando di Nabokov che esso può essere «decifrato».

Anche la metafora del romanzo con un'architettura, utilizzata più volte all'interno della raccolta non sembra particolarmente originale (si veda, a titolo esemplificativo nell'ambito della letteratura angloamericana, la «house of fiction» di Henry James,[4] e della sua allieva Edith Warthon[5]), eppure ad una prima lettura anche tale riferimento potrebbe sfuggire. A tal proposito, prima di illustrare altri dettagli «da decifrare» contenuti in *Changing my Mind* vorrei fare un passo indietro per allargare lo sguardo sul panorama letterario contemporaneo.

Una breve nota biografica su Zadie Smith è necessaria: l'opera prima, *White Teeth* (2000), le fu

3. Per *this way* Smith intende appunto ciò che Nabokov illustrava nelle sue *Lectures on Literature* (si vedano, ad esempio, i disegni dello stesso Nabokov raffiguranti il guscio di Gregor Samsa, la mappa d'Inghilterra con l'indicazione di Mansfield Park, la pianta della casa del dottor Jekyll, e così via).

4. «The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will». H. James, Preface to *The Portrait of a Lady,* in *The Novels and Tales of Henry James*, New York Edition, iii, Charles Scribner's Sons, New York, 1908.

5. Nel 1905 in una lettera a W.C. Brownell, a proposito di *The House of Mirth,* Wharton afferma: «I had reached the point of wondering how I had ever dared to try my hand at a long thing – So your seeing a certain amount of *architecture* in it rejoiced me above everything», lettera a W.C. Brownell (5 agosto 1905), in B. Nevius, *Edith Wharton: a Study of her Fiction*, University of California Press, 1953 (corsivo mio).

commissionata (si parla di un anticipo di 250.000 sterline) quando era ancora studentessa a Cambridge, verosimilmente perché, grazie ad un padre inglese e a una madre giamaicana, incarnava il profilo ideale per affermarsi all'interno del canone letterario postcoloniale.[6] Una difficile convivenza, quindi, con la modalità di lettore «senza storia, senza biografia» di Barthes (1968, p. 56). Sembrerebbe pertanto che Smith sia almeno in parte debitrice di quella «immagine della letteratura diffusa nella cultura corrente, [che] è tirannicamente incentrata sull'autore, sulla sua persona, storia, gusti, passioni» (BARTHES 1968, p.52) che Barthes voleva eliminare nel 1968.

Nel saggio *Two Directions for the Novel*[7] Smith afferma di aver scritto, in passato, nel solco della tradizione del *lyric realism* ottocentesco. Tuttavia, oggi ritiene che per permettere al romanzo di sopravvivere, «Lyrical realists will have to push a little harder on their subject» (SMITH 2009a, p. 80). In questo senso, nell'analizzare *Remainder* (2008) di Tom McCarthy, Smith parla di utilizzare una «constructive deconstruction» (SMITH 2009a, p. 93) nella scrittura, «to shake the novel out of its present complacency» (SMITH 2009a, p. 93). All'interno di questa critica l'autrice colloca Nabokov – insieme a Melville, Conrad, Kafka, Beckett e Joyce – nell'intersezione dei due modelli narrativi, quello ottocentesco (che comprende Jane Austen, George Eliot, F. Scott Fitzgerald, Richard Yates, Saul Bellow) e quello della rottura con la tradizione (Georges Perec, William Borroughs e J.G. Ballard). Smith considera *Remainder* «one of the great English novels of the past ten years» (SMITH 2009a, p. 93). Un romanzo che «clears away a little of the deadwood, offering a glimpse of an alternative road down which the novel might, with difficulty, trawel forward», e che ha come progenitore *La Jalousie* (1957) di Alain Robbe-Grillet. È infatti a partire da Robbe-Grillet che, secondo Smith, «Critiques of this form» (del realismo lirico ottocentesco di Balzac e Flaubert) «by now amount to a long tradition in and of themselves'» (SMITH 2009a, p. 72).

Il capitolo intitolato *The Crafty Feeling* chiarisce il rapporto di Smith con l'atto della scrittura. Anche qui l'influenza di Nabokov è resa esplicita dalla presenza di numerosi dettagli «da accarezzare» nel testo. Per esempio, dice Smith: «I have to be careful: the whole nature of the thing changes by the choice of a few words» (SMITH 2009, p. 100) ed era stata lei a ricordarci poco prima cosa Nabokov chiedeva ai critici: «sufficient perceptiveness to understand that whatever term or trope I use, my purpose is not to be facetiously flashy or grotesquely obscure but to express what I feel and think with the utmost truthfulness and perception» (NABOKOV 1973, p. 179). Allo stesso tempo (e coerente alla sua «ideological inconsistency»), Smith sembra molto lontana dalla sicurezza di Nabokov quando, a proposito della rilettura del suo ultimo romanzo *On Beauty* (2005) scrive: «Here and there — in very isolated pockets — I had the sense that this line, that paragraph, these were exactly what I meant to write, and the fact was, I'd written them, and I felt okay about it, felt good, even» (SMITH 2009a, p. 110).

Cosa pensa quindi l'autrice delle citazioni, dei prestiti letterari e dei riferimenti ad altri scrittori? Afferma Zadie Smith: «Other people's words are so important. And then without warning they stop to be important, along with all those words of yours that *their* words prompted you to write»; e conclude: «Other people's words are the bridge you use to cross from where you were to wherever you're going» (SMITH 2009a, pp. 101-102). Questa dichiarazione è importante per due ragioni: per prima cosa ci riconduce al pensiero di Barthes ne *La morte dell'Autore*: «il testo è un tessuto di citazioni, provenienti dai più diversi settori della cultura» (BARTHES 1968, p. 54). E, in seconda istanza, a dimostrazione del pensiero di Barthes, l'affermazione di Smith rimanda ad una di William Faulkner che recita: «I discovered the Flauberts and Dostoievskys and Conrads whose books I had read ten years ago. With *The Sound and the Fury* I learned to read and quit reading, since I have read nothing since».[8] Sempre in *The Crafty Feeling* troviamo: «When you finish your novel, if money is not a desperate priority [...] – *put it in a drawer*. For as long as you can manage. A year or more is ideal - but even three months will do. *Step away from the vehicle*» (SMITH 2009a, pp. 107-108, corsivo nell'originale). E questo consiglio altro non è che quello dato da Orazio nell'*Ars Poetica:* «E se scriverai qualcosa un giorno [...] i fogli di pergamena resteranno al chiuso fino ai nove anni canonici» (v. 385).[9] Il lettore contemporaneo

6. Si veda a titolo esemplificativo l'articolo del *Guardian* del 16 gennaio 2000, *She's young, black, British - and the first publishing sensation of the millennium*.

7. Il saggio uscì inizialmente per «The New York Review of Books» nel 2008.

8. W. FAULKNER, *An Introduction for The Sound and the Fury*, «The Southern Review», 8, n.s., 1972, pp. 705-10.

9. L'edizione consultata è: QUINTO ORAZIO FLACCO, *Le Lettere*. Introduzione, traduzione e note di E. MANDRUZZATO, Milano, BUR, 1983.

sembra quindi essere per Smith allo stesso tempo un pellegrino che meticolosamente rilegge il testo dello scrittore «di genio», ed anche un produttore che attivamente lo decifra.

Nel panorama letterario contemporaneo, l'idea barthesiana di lettore *produttore* sembra essere condivisa, tra gli altri, da David Shields. Autore americano sia di *fiction* che di *nonfiction*, nel 2010 ha pubblicato *Reality Hunger: A Manifesto,* un libro che è un *collage* di citazioni da svariate opere letterarie, filosofiche, alcune inedite e altre che risalgono ai classici greci e romani, dichiarazioni dell'autore e di altri, articoli di giornale. Un'opera costruita da altre opere perché «Who owns the words? Who owns the music and the rest of our culture? We do – all of us – though not all of us know it yet. Reality cannot be copyrighted» (SHIELDS, p. 209). Ed è per questo motivo che le citazioni di *Reality Hunger* non hanno né virgolette né un rimando esplicito ai propri autori.

Per quanto riguarda l'evoluzione del romanzo ottocentesco di cui parla Smith, secondo Shields, la nuova direzione per la *fiction* non è affatto nuova, o meglio, nuova è soltanto la consapevolezza che accompagna una forma di scrittura che si mescola con la *nonfiction*, l'autobiografia e qualsiasi forma di «realtà» e che si esemplifica in «nuovi» generi: *personal essay*, *lyrical essay*, *memoir*, *new autobiography, collage novel*. Tra i 618 frammenti di *Reality Hunger* ritroviamo sia Barthes (il numero 5, «It must all be considered as if spoken by a character in a novel»), che Zadie Smith (numero 531, un estratto dal capitolo di *Changing my Mind* su Kafka) e Nabokov (numero 458, sull'idea alla base di *Lolita*; numero 535, proprio da *Pnin*). A proposito di *Lolita* (1955) di Nabokov, va menzionato l'articolo di Jonathan Lethem *The Ecstasy of Influence: A Plagiarism* (2007).[10] L'inizio di questo testo provocatorio – interamente formato da appropriazioni da altri autori – è un prestito da *The Two Lolitas* (2005) di Michael Maar. Nel 1916, un giornalista tedesco, Heinz von Lichberg, pubblicò un racconto intitolato *Lolita,* la cui storia era identica a quella resa famosa da Nabokov. Si chiede Lethem: «Did Nabokov, who remained in Berlin until 1937, adopt Lichberg's tale consciously? Or did the earlier tale exist for Nabokov as a hidden, unacknowledged memory?».

Tuttavia, se Nabokov, Barthes e Smith sfiorano soltanto l'universo di Shields, *For a New Novel* (1963) di Alain Robbe-Grillet è chiamato in causa come il libro che «in many ways got [him] thinking about all this stuff» (ROBBE-GRILLET 1963, p. 211). Dice Shields con un prestito da Robbe-Grillet nel frammento 597: «a work of art, like the world, is a living form. It's in its form that its reality resides».[11] «Realtà», sembra opportuno ricordarlo qui, è secondo Nabokov, «one of the few words that mean nothing without quotes» (NABOKOV 1955, p. 312). E come a chiudere un cerchio, Nabokov affermò: «This anti-novel does not really exist; but there does exist one great French writer, Robbe-Grillet» (NABOKOV 1973, p. 4).

Leggendo *Changing My Mind*, ma soprattutto *An Essay Is An Act Of Imagination: It Still Takes Quite As Much Art As Fiction* (una critica al *Manifesto* di Shields pubblicata sul *Guardian)* sembra che Smith non sia d'accordo con l'idea di Shields per cui «The novel of characters, though, belongs entirely to the past; it describes a period: the apogee of the individual» (SHIELDS, citando ROBBE-GRILLET, # 39). Tuttavia, cos'è *Changing my Mind*? Un libro diviso in cinque sezioni – Reading, Being, Seeing, Feeling, Remembering – che a loro volta racchiudono diciotto *occasional essays* scritti per determinate occasioni, conferenze, seminari, riviste letterarie o giornali. Di questi, tre sono *memoir*, uno è un insieme di recensioni cinematografiche, un altro è un reportage di un viaggio in Liberia, uno è un racconto dal taglio giornalistico sul weekend degli Oscar, altri sono saggi sul cinema, e la maggior parte sono testi di critica letteraria. Inoltre, anche i saggi che non sono esplicitamente *memoir* hanno tutti una componente autobiografica, sono costellati di citazioni, spesso esplicite ma talvolta no, come ho illustrato con vari esempi. Un ulteriore prestito si trova nella prefazione: Smith scrive che pensava inizialmente di lavorare ad un romanzo e poi a un «solemn, theoretical book about writing: *Fail Better*». Questo titolo rimanda direttamente a un verso di Samuel Beckett: «All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better» (BECKETT 1983, p. 7). Poiché Smith utilizza il corsivo per evidenziare la citazione di Beckett, la si può considerare come un esempio di quei «particolari» che il lettore, secondo Nabokov, deve «accarezzare,» o come dirà l'autrice, «decifrare».

10. «*Harper's* Magazine», 314, 1881, 2007.

11. La citazione completa di Robbe-Grillet (senza l'intervento di Shields) dice: «The work of art, like the world, is a living form: it *is*, it has no need of justification. The zebra is real, to deny it would not be reasonable, though its stripes are doubtless meaningless. The same is true of a symphony, a painting, a novel: it is in their form that their reality resides» (1989, p. 43).

Nell'articolo pubblicato su *The Guardian*,[12] Smith s'interroga sulla ragione che spinge verso la *non-fiction* molti scrittori contemporanei (nomina Jonathan Safran Foer, Michael Chabon, Chinua Achebe, Margaret Drabble). Secondo l'autrice, questa nuova urgenza nasce dalla mancanza di quell'immaginazione necessaria per scrivere un romanzo. Per quanto riguarda la sua personale scelta di scrivere *Changing my Mind,* un libro di «more or less lyrical essays» dice: «for myself, I know, now that I've finished them, that I wrote my own essays out of exactly the kind of novel-nausea Shields describes» (Smith 2009b). Di conseguenza, lo scrittore trova rifugio nella forma del saggio – più o meno *lyrical* – perché «when our imaginations dry up it's easy to cease believing in the existence of another kind of writing». Nonostante questo, Smith conclude sottolineando come la *ecstatic truth* (che è l'ennesima citazione, questa volta esplicita, del regista Werner Herzog) della *fiction* è «something [she] could never get from an aphoristic personal essay about the nature of art». *The Corrections* (2002) di Jonathan Franzen è un esempio di questa *fiction* che possiede precisamente quel «something», inteso come «a convincing imitation of multiple consciousnesses» (e che forse è simile al «formicolio rivelatore» che, secondo Nabokov, si manifesta nella spina dorsale del lettore accorto).[13] E proprio a proposito di questo romanzo Shields afferma: «I couldn't read that book if my life depended on it» perché «something has happened to my imagination, which can no longer yield to the earnest embrace of the novelistic form» (Shields, # 594).

La questione non riguarda la necessità dell'uso dell'immaginazione da parte dello scrittore – che trova d'accordo sia Smith che Shields – ma riguarda il modo in cui quest'immaginazione viene utilizzata. Shields crede in una nuova forma ibrida di narrazione mentre Smith sostiene la necessità di aspettare,[14] perché prima o poi qualche «very imaginative writer» arriverà (lei stima che ci siano circa dieci «great novels» e dozzine di altri romanzi «very good» per decade). Del resto, come «general readers», dice Smith, «we are fortunate not to have to choose once and for all between two forms that offer us quite different, and equally valuable, experiences of writing» (Smith 2009b). Alla prima lettura di «Rileggere Barthes e Nabokov» ci si chiede quindi: «why just two»[15] [particular options]? Ma rileggendo il saggio alla luce dell'intera raccolta si coglie invece esattamente quella «ideological inconsistency» di cui parla l'autrice nella prefazione.

La risposta alla mancanza d'immaginazione, all'esigenza di trovare una strada alternativa al romanzo ottocentesco *non è*, afferma Smith, nella forma di *lyrical essay* (e affini)[16] acclamata da Shields nel manifesto. Eppure, come si è visto, *Changing my Mind* va esattamente nella direzione della forma saggistica ibrida, con i vari spunti autobiografici, le numerose appropriazioni e le continue citazioni. Afferma Lopate, «some vulnerability is essential to the personal essay» (Lopate 1994, p. xli) ed è questa vulnerabilità che, con quest'opera, Smith sostiene: è questa l'*incoerenza ideologica* che evidenzia quanto la scrittrice abbia in comune con David Shields e la nuova direzione di scrittori interessati alla «realtà» (tra virgolette, come voleva Nabokov).

In *Why Write?* (2011) Smith sviluppa la metafora dello scrittore come «craftsman» anticipata in *The Crafty Feeling*:

> For me, now, the writer sits somewhere below artist, closer to artisan — a craftsman, skilled in his task, whose wares are relevant or useless depending on demand, but who continues to make them anyway — from some absurd inner necessity — even when a huge factory opens up on the other side of town. I have made this chair. Will you sit on it? Stand on it and shout? Smash it up and use for firewood? A craftsman can hope for all of these things. But he must always allow for the possibility — more tragic than comic — that he is an excellent chair maker who has made a chair surplus to demand, unnecessary in this economy, that nobody wants, or needs.

Cos'è quindi un lettore oggi? Se lo scrittore è un artigiano, il lettore dovrà avvicinarsi al testo nello stesso modo in cui un cliente si rivolge a un fabbricante di sedie creativo: talvolta come un *produttore* che «smashes it up» e usa la sedia «for firewood»; talvolta come un *pellegrino* alla ricerca di quei particolari da decifrare che hanno reso quell'inutile sedia eccezionale.

12. «An Essay is an Act of Imagination: It Still Takes Quite As Much Art As Fiction», Zadie Smith, «The Guardian», 21 novembre 2009.

13. V. Nabokov, 1980, p. 36.

14. «Every now and again some very imaginative writer is sure to make that "And then" worth your while», Z. Smith, «The Guardian», 21 novembre 2009.

15. M. Wood, *A Passage to England*, «The New York Review of Books», March 11, 2010, lvii, 4, pp. 8-10

16. Per una definizione preliminare, ma rappresentativa: «The personal essay has an open form and a drive toward candor and self-disclosure» (Lopate 1994, p. xxiv).

Bibliografia

BARTHES 1968 = R. BARTHES, *La morte dell'Autore*, ne *Il brusio della lingua,* Torino, Einaudi, 1988 (1968).

BARTHES 1970 = R. BARTHES, *S/Z,* Torino, Einaudi, 1973 (1970).

BECKETT 1983 = S. BECKETT, *Worstward Ho*, London, John Calder, 1983.

FAULKNER 1972 = W. FAULKNER, *An Introduction for* The Sound and the Fury, «The Southern Review», 8, 1972, pp. 705-710.

JAMES 1888 = H. JAMES, *Preface to* The Portrait of a Lady, in *The Novels and Tales of Henry James*, New York Edition, Volume III, Charles Scribner's Sons, New York, 1908 (1888).

LETHEM 2007 = J. LETHEM, *The Ecstasy of Influence: A Plagiarism*, «*Harper's* Magazine», 314, 1881, New York, 2007.

LOPATE 1994 = PH. LOPATE, *The Art of The Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present*, New York, Anchor Books, 1994.

NABOKOV 1955 = V. NABOKOV, *On a book entitled* Lolita, in V. NABOKOV, *Lolita,* London, Penguin, 1995 (1955).

NABOKOV 1973 = V. NABOKOV, *Strong Opinions,* New York, Vintage International,1990 (1973).

NABOKOV 1980 = V. NABOKOV, *Lezioni di Letteratura,* Milano, Garzanti, 1982 (1980).

NEVIUS 1953 = B. NEVIUS, *Edith Wharton: a Study of Her Fiction*, University of California Press, 1953.

ORAZIO 1983 = ORAZIO (QUINTUS HORATIUS FLACCUS), *Le Lettere*, introduzione, traduzione e note di E. MANDRUZZATO, Milano, Rizzoli, 1983.

ROBBE-GRILLET 1963 = A. ROBBE-GRILLET, *For a New Novel*: *Essays on Fiction*. Northwestern University Press, 1989 (1963).

SHIELDS 2010 = D. SHIELDS, *Reality Hunger: A Manifesto,* London, Hamish Hamilton, 2010.

SMITH 2009a = Z. SMITH, *Changing my Mind: Occasional Essays*, London, Hamish Hamilton, 2009a.

SMITH 2009b = Z. SMITH, *An Essay Is an Act of Imagination: It Still Takes Quite As Much Art As Fiction*, «The Guardian», London, November 21, 2009b.

SMITH 2011 = Z. SMITH, *Why Write?* Lectio Magistralis presso Palazzo Medici Riccardi, Sala Luca Giordano, Premio Gregor Von Rezzori, V edizione, 15 giugno 2011.

WOOD 2010 = M. WOOD, *A Passage to England*, «The New York Review of Books», New York, March 11, 2010.

Riflessioni sulla lettura: la strategia della Storia dell'assedio di Lisbona *di José Saramago*

Katiuscia Darici
Università degli Studi di Verona

«Ecco qua i libri, come una galassia pulsante, e le parole, dentro di essi, sono un altro pulviscolo cosmico che fluttua, in attesa dello sguardo che le fisserà con un significato o ne ricercherà un significato nuovo, perché proprio come continuano a variare le spiegazioni dell'universo, anche la frase che prima era sembrata per sempre immutabile offre improvvisamente un'altra interpretazione, la possibilità di una contraddizione latente, l'evidenza del proprio errore.»[1]
(Saramago 1989, p. 20)

Abstract Il presente studio prende in esame la *Storia dell'assedio di Lisbona* (1989) di José Saramago, basandosi sui fondamenti della teoria della lettura. In questo romanzo, il Nobel portoghese delinea una sua *poetica del lettore* intrecciandola con un'analisi sullo statuto del romanzo storico. All'interno dello spazio narrativo della *Storia dell'assedio*, cui fa da sfondo una Lisbona avvolgente a cavallo del tempo, risulta che non vi sono limiti che non possano essere trasgrediti, così come lettura e scrittura si costituiscono come facce della stessa medaglia.

Parole chiave Storia, Assedio, Lisbona, Lettura, Bartleby.

Con la pubblicazione della *Storia dell'assedio di Lisbona*, nel 1989, il Nobel José Saramago ci consegna un romanzo che costituisce una riflessione di estrema ricchezza sulla *poetica del lettore* (Huici 1996). Quest'opera, infatti, si propone come un percorso meta-letterario che permette di interrogarsi sullo statuto del lettore, per mezzo di una scrittura metonimica che trova la sua definizione in un «ragionare narrativo continuo» (Arsillo 2005, p. 163) proteso verso l'*idea seguente* (Saramago 1989, p. 22) o da essa originato, esemplificato nel romanzo in forma antifrastica: «si sorprendeva, dicevamo, perché non gli sovveniva quella che doveva essere semplicemente l'idea seguente, l'idea che naturalmente sarebbe dovuta nascere dall'idea precedente» (Saramago 1989, p. 122). Ne risulta che i piani narrativi si agglutinano, così come le epoche e i luoghi diversi fino al punto di trasgredire i confini dei generi letterari prestabiliti (Scarsella 2000, p. 139).

La misura della presente analisi sarà quella del limite, metafora di primaria importanza nella *Storia dell'assedio*: immaginando dei cerchi concentrici contenuti l'uno nell'altro, infatti, è possibile identificare nella Storia il primo limite (storia intesa in quanto descrizione di fatti storici circoscritti a un'epoca determinata, quella del momento dell'assedio di Lisbona, dall'1 luglio al 25 ottobre del 1147)[2]; il secondo limite è delineato dalla città di Lisbona, limitata nello storico assedio e altresì spazio di demarcazione dei movimenti del protagonista che si sposta in essa; a continuazione vi è la casa di Raimundo Silva; infine la pagina scritta. È un limite che accerchia e si

1. La presente edizione sarà di riferimento per le prossime citazioni, esplicitate con il numero di pagina in parentesi quadra, all'interno del testo.

2. «Raimundo Silva non potrebbe né vorrebbe riandare tanto indietro da dover redigere una storia del Portogallo, fortunatamente corta essendo iniziato da pochi anni e così in vista il suo limite prossimo, che è, come si è detto, l'assedio di Lisbona.» (Saramago 1989, p. 115).

costruisce sull'effetto di architetture verbali fondate su coppie logiche e speculari che si condensano nella riflessione sui rapporti tra verità e finzione, lettura e scrittura. Ciò aumenta il senso di chiusura che invita alla trasgressione del limite stesso.

Sin dal titolo, in quanto soglia di accesso all'opera (Genette 1987), siamo portati a pensare che si tratti di un romanzo storico, che però storico non è. È innegabile che la storia sia uno dei motori narrativi di questo romanzo: sullo sfondo della cronaca della conquista di Lisbona ai Mori da parte dei crociati, infatti, si innesta il racconto di uno scorcio nella vita di un lettore per eccellenza. Invero, il tema della storia non si esaurisce nel titolo né nella semplice narrazione di un momento storico importante per il Portogallo: è importante ricordare, infatti, che la storia è un tema di costante riflessione nell'opera di Saramago e non esiste saggio critico sull'autore che non vi faccia riferimento. Più specificamente, in questo romanzo si può parlare di «trattamento narrativo [*ficcional*] dei materiali della storia nella narrativa letteraria» (Seixo 1997, pp. 123-132).[3] La storia, quindi, costituirebbe un punto di partenza per ulteriori riflessioni (Seixo 1997, pp. 123-132), tenendo presente una tendenza, tipica della letteratura portoghese, a rifiutare la storia e la finzione in quanto elementi puri (Amado 2009).

Nella *Storia dell'assedio di Lisbona* un correttore di bozze, che si trova a dover leggere un romanzo tradizionalmente considerato storico, decide di interrogarsi sulla natura della storia e sulle definizioni di verità, in un dialogo fittizio con l'anonimo autore dell'opera. Nel primo capitolo, che funge da prologo, si instaura il ruolo svolto dagli attori del fatto letterario: l'autore e il lettore-correttore (Huici 1996). Tra i due si avvia uno scambio di idee sul gusto della modifica, sullo statuto del romanzo storico e sul significato della Storia:

> Il mio libro, le ricordo io, è di storia, Infatti così lo definirebbero secondo la classificazione tradizionale dei generi, però non essendo mia intenzione indicare altre contraddizioni, secondo la mia modesta opinione, dottore, tutto quello che non è vita è letteratura, Anche la Storia, Soprattutto la storia. (Saramago 1989, p. 7).

Tutto il romanzo si fonderà su una costante trasgressione dei limiti che dovrebbero separare la storia e la letteratura (Huici 1996), trasgressione operata a livello testuale da colui che più di tutti ha accesso al testo – il revisore – che più tardi affermerà: «Ben vorrei io che la storia non fosse vita reale, ma letteratura e nient'altro [...] Allora, lei, dottore, crede che la storia e la vita reale, Sì, lo credo, Che la storia sia stata vita reale, voglio dire, Non abbia dubbi» (Saramago 1989, pp. 8-9).

Ne deriva che *La Storia dell'assedio* è più propriamente la storia di questo revisore, un uomo qualunque o una vita sprecata (*desperdiçada*), la vita di una «persona comune, quella che passa e nessuno vuole sapere chi è, a cui non interessa nulla, che apparentemente nella vita non ha fatto nulla che valesse la pena di registrare» (Reis 1998, p. 82). Si chiama Raimundo Silva, «è un uomo ordinato, un revisore nel senso assoluto del termine» (Saramago 1989 p. 31). Mangia ogni giorno la stessa minestra che una domestica gli prepara una volta alla settimana, non commette errori perché è lui a correggere quelli degli altri, non cede alle tentazioni, perché forse finora non ne ha mai avute. Nel suo studiolo, convivono sugli scaffali «i libri che ha rivisto nel corso di una vita di lavoro» (Reis 1998, p. 90) (romanzi, teatro, poesie) e le opere normative, quali i dizionari, le enciclopedie, gli Atlanti e le varie storie dell'arte e del mondo in generale. La sua vita quotidiana di uomo solo è scandita dalla «tragedia di dover leggere una, due, tre o quattro, o cinque volte, libri che, Probabilmente[4] neanche una sola volta lo meriterebbero» (Saramago 1989, p. 6). Ma con la *Storia dell'assedio* questa volta sarà diverso perché Raimundo Silva ha detto all'autore che il libro gli piace (Saramago 1989, p. 32). «Ma che cosa significa piacere, domandiamo noi, tra il piacere assai e il non piacere affatto ci stanno il meno e il poco, e non basta scriverlo per sapere quali parti di sì, di no e di forse comporta tutto ciò» (Saramago 1989, p. 32).

3. Sull'argomento, cfr., inoltre, Saramago 1990: «il mondo delle verità storiche e il mondo delle verità narrative [*ficcionais*], a prima vista inconciliabili, possono essere conciliati nell'istanza narrativa [*instância narradora*]».

4. Maiuscola nell'originale. Lo stile di scrittura di Saramago si serve della maiuscola per inserire il discorso diretto nella diegesi, prescindendo dall'uso della punteggiatura distintiva della battuta di dialogo. Sull'argomento, mi sembra interessante citare un'opinione dello stesso autore: «La convenzione che i miei libri apparentemente sovvertono va dall'ordine del discorso, al modo in cui la pagina si presenta e si caratterizza, con tutti gli strumenti grafici; è su questo che i lettori meno attenti si soffermano e si fissano. Ma io credo che la sovversione maggiore non sia questa. [...] Se c'è una sovversione, è quella dell'accettazione molto cosciente del ruolo dell'autore come persona, come sensibilità, intelligenza, come luogo specifico di riflessione, nella sua mente. È il luogo di riflessione dell'autore, in libri che si propongono come romanzi». Cfr. Reis 1998, p. 97.

Ma di che libro si tratta? È evidente che stiamo sempre parlando della *Storia dell'assedio di Lisbona*, ma il modo in cui si produce la *mise en abîme* anticipa una «moltiplicazione speculare di testi» (HUICI 1996, p. 137) in cui testo e lettore convergono ai fini della realizzazione del testo letterario (ISER 1978, p. 118). Finché il revisore rimane relegato al ruolo di lettore passivo, infatti, il testo letterario non è in grado di stimolare alcun piacere: «si è capito subito che si trattava di un piacere incolore, estraneo, ha pronunciato Raimundo Silva quelle parole tiepide, Mi piace, e appena dette quelle erano già fredde» (SARAMAGO 1989, p. 32). Tanto più che: «In quattrocentotrentasette pagine non si è trovato un fatto nuovo, un'interpretazione polemica, un documento inedito, neppure una rilettura. Soltanto un'ulteriore ripetizione delle storie mille volte raccontate e consumate dell'assedio» (SARAMAGO 1989, pp. 32-33). Raimundo Silva sa che «i libri di questo genere [...] si fanno tutti [...] con l'inquietudine di sapere che nulla è vero» (SARAMAGO 1989, p. 50). Il ruolo liminare tra la verità e la finzione è peraltro insito nell'essere del revisore: colui che corregge i testi altrui ha infatti un secondo nome che ripudia e nasconde, Benvindo (SARAMAGO 1989, p. 25), che lo pone metaforicamente sulla *soglia del Vero* (FINAZZI-AGRÒ 1996, pp. 125) come guardiano e custode.

> Saramago è perfettamente consapevole che la funzione ha finito per annettersi e per cancellare la persona che la esercita, [...] e ci offre, a mio parere, un segno iconico che è leggibile nel nome stesso che porta (e da cui è portato) il suo personaggio: Raimundo Silva, certo, ma anche, in mezzo, Benvindo che [...] rinvia [...] all'immagine dello stuoino; di ciò, comunque, che sta sulla porta. Benvenuto è un nome di cui il revisore si vergogna, che egli preferisce omettere ma che, in questa omissione, dichiara la cifra occulta del personaggio cui è stato attribuito: egli è nient'altro che una soglia, è il tappetino su cui chi entra si pulisce le scarpe, lasciando fuori l'impurità dell'errore e dell'errare per accedere alla "santa casa" del discorso diretto e accettato (FINAZZI-AGRÒ 1996, pp. 125, p. 127).

Il romanzo stesso si apre con un paradosso: nell'exerga, un falso *Libro dei Consigli* ci avvisa che: «Finché non raggiungerai la verità, non potrai correggerla. Ma se non la correggi, non la raggiungerai. Nel frattempo, non rassegnarti».[5] Raimundo Silva decide quindi di raccogliere questo consiglio, quasi una sfida, nel trovarsi di fronte a un romanzo storico.

Non mancano i riferimenti al libro come oggetto e alla pagina come luogo fisico nel momento in cui, per esempio, Raimundo Silva si trattiene sulla «bianca, sterile superficie» del libro (SARAMAGO 1989, p. 115) ad apporre correzioni che sono come «cicatrici da rimarginare» (SARAMAGO 1989, p. 122). Ma è come se questo revisore, forse per la prima volta messo a confronto con un autore, si risvegliasse dal torpore della sua vita monotona e si sdoppiasse, liberando la sua personalità nascosta, il Mr. Hyde che non è disposto a sottostare alle convenzioni (SARAMAGO 1989, p. 43). Succede infatti che, nell'«ipotesi, che forse, un giorno, ha incontrato nello specchio di casa sua uno sguardo come questo, il proprio» (SARAMAGO 1989, p. 59), Raimundo Silva si sdoppia e, nello spazio della sua scrivania moltiplicato per se stesso dagli edifici verbali (SARAMAGO 1989, pp. 15-16) delle sue bozze, si espone al rischio del suo «poter-essere» in un viaggio a ritroso in grado di mutare la storia e il proprio percorso esistenziale.

> Raimundo Silva sapeva, ovviamente, che avrebbe dovuto alzarsi, ma non poteva lasciare nel letto metà di se stesso, o forse di più [...] che cosa dirà Costa nel veder spuntare soltanto metà di Raimundo Silva, forse quel Benvindo, un uomo deve sempre andare tutto intero se lo chiamano, non può affermare, Ho qui con me questa parte dell'essere che sono, il resto si è attardato per strada (SARAMAGO 1989, p. 47).

È così che il revisore si prende gioco della «Storia accreditata ufficiale» (SARAMAGO 1989, p. 170) e appone il suo «no»:

> con mano salda tiene la biro e aggiunge una parola alla pagina, una parola che lo storico non ha scritto, che in nome della verità storica non potrebbe essere mai stata scritta, la parola NON, e quello che adesso il libro dice è che i crociati NON aiuteranno i portoghesi a conquistare Lisbona, così è scritto e quindi è diventato verità, anche se diversa, quello che chiamiamo falso ha prevalso su quello che chiamiamo vero, ne ha preso il posto, qualcuno dovrebbe raccontare la storia nuova, e come (SARAMAGO 1989, p. 43).

È inevitabile un confronto con il «no» di Bartleby, il famoso personaggio di Herman Melville che della negazione fa una condizione di vita. In effetti, l'accuratezza che Bartleby dimostra nello svolgimento del suo meccanico lavoro di copista presso uno studio legale, nonché la sua «figura, scialba nella sua dignità, pietosa nella sua rispettabilità» (MELVILLE 1853, p. 10), presentano più di qualche affinità con il nostro protagonista. Entrambi sono inclini a ritirarsi in luoghi angusti, aperti all'esterno da finestre che ac-

5. «Il *Libro dei Consigli* non esiste», avverte Saramago nei *Quaderni di Lanzarote* (1994, p. 81).

crescono il senso di chiusura dello spazio vissuto: la finestra presso l'angolino in cui è collocato lo scrittoio di Bartleby «al momento attuale non permette[va] alcuna veduta» (MELVILLE 1853, p. 10). Similmente, la finestra di Raimundo Silva svolge una funzione metaforica molto complessa e, nel suo variare, arriva a restringersi fino alla misura di uno «sportellino chiuso» (SARAMAGO 1989, p. 91). Come Raimundo, Bartleby è un uomo dai tratti ordinari (MELVILLE 1853, p. 12), immerso solo nell'occupazione che l'assorbe (MELVILLE 1853, p. 15), immune da ogni sregolatezza (MELVILLE 1853, p. 19). Solo in apparenza il destino individuale dei due diverge: Bartleby pare annullarsi, ma solo a patto di escludere, per un momento, l'analisi di Agamben sulla formula della potenza (AGAMBEN 1993); Raimundo Silva rinasce, in una rilettura del passato e nel superamento di esso tramite una riscrittura del presente in grado di modificare il futuro. Tuttavia, il loro maggior tratto comune si radica nel sostrato di una lettura critica quale ha proposto Deleuze, che vede in Bartleby l'uomo del limite, la cui liminarità è demarcata dall' «agrammaticalità» della frase che lo contraddistingue: *I would prefer not to* (DELEUZE 1989).

Il no della *Storia dell'assedio* è però piuttosto un segno delle scalfitture che il revisore impone all'involucro del testo, servendosi di «figure che concorrono a un'isotopia sensoriale basata sulla coalescenza di sensazioni» (DE BLASIO 2009, p. 236). A partire da qui le parole formano un *testo di piacere* (BARTHES 1973, pp. 82-83),[6] sublimato nel romanzo in un ritrovato piacere gustativo, una «golosità irrefrenabile, della quale fanno parte molte sensazioni, sia visive sia tattili, sia olfattive sia gustative» (SARAMAGO 1989, p. 49). La stessa «sfrenata sensazione di piacere» (SARAMAGO 1989, p. 54) lo invade nel percorrere le strade di una città che gli appare come nuova. Pensa Raimundo Silva: «Vivo a Lisbona da quando sono nato e non mi era mai venuto in mente di venire a vedere con i miei stessi occhi cose che si trovano sui libri» (SARAMAGO 1989, p. 66). Raimundo Silva si apre quindi al mondo, cosa che gli permetterà di trovare il vero se stesso, l'uomo dai capelli bianchi che smetterà di tingersi, l'uomo solitario che sarà in grado di amare ed essere riamato. Inserendosi negli spazi del non-detto, giacché la storia racconta solo una parte di ciò che è accaduto e costituisce soltanto «una delle versioni» possibili (SARAMAGO 1989, p. 148), Raimundo Silva rompe i propri limiti: i limiti della pagina scritta, i limiti della Storia, i limiti della propria vita,[7] e si concede di poter essere altri da sé, scrivendo ciò che la Storia non ha detto, – la storia sarebbe, infatti, *parziale* e *parcellare*[8] – producendo un annullamento del tempo che conferma il suo ruolo liminare. Come la pioggia, fuori, a Lisbona, «s'intrufola tra le fessure, le aperture e gli interstizi» (SARAMAGO 1989, p. 109), la scrittura di Raimundo Silva s'inserisce nelle aperture, negli spazi vuoti lasciati dal racconto dei fatti storici così come riportati dallo storico. La letteratura, quindi, potrebbe presentare una sua «propria versione della Storia» (REIS 1998, pp. 86-87) e, nella riscrittura di essa, potrebbe darsi una proposta interpretativa differente.

È importante sottolineare come lo spazio-tempo della *Storia dell'assedio*, il suo *cronotopo* (BACHTIN 1975, pp. 231-405), sia racchiuso nello spazio paradossale e produttivo contenuto tra un sì e un no.[9] Il «sì» avvia la narrazione rompendo il tempo e irrompendo nello spazio narrativo: «Ha detto il revisore, Sì [...]» (SARAMAGO 1989, p. 3). È un sì che preannuncia il suo contrario, predisponendo il terreno per lo spazio circoscritto dell'assedio che, nel termine portoghese *cerco*, restituisce il senso del circondare, cingere, chiudere, che tanto caratterizza questo romanzo, metaforicamente e materialmente. La resa iconica delle strutture mentali interiorizzate dal protagonista, assume la forma di un «elaborato cognitivo» (HERMAN 2003, p. 103) che si fonda sull'immagine del cerchio e sul principio di chiusura da esso derivante. Nel romanzo di Saramago, infatti, tutto pare disporsi in modo circolare (FINAZZI-AGRÒ 1996, p. 121) all'interno di quel *terribile cerchio* (*terrível cerco*) annunciato da Saramago sin dal *Manuale di pittura e calligrafia* (1983), opera di riflessione sulla produzione artistica che dialoga, in regime di intratestualità, con la *Storia dell'assedio*: «E oggi, nel mio circolo, percorso in tutte le direzioni, so perlomeno dove si trova il muro e dove il limite. Nessuno lo oltrepassa, se non lo

6. Cfr., altresì, MANGUEL 1996, p. 149: «Dire che leggiamo [...] non è abbastanza. La metafora della lettura suscita a sua volta altre metafore, richiede di essere spiegata con immagini che coinvolgono non solo la biblioteca ma anche il corpo del lettore, cosicché la funzione di leggere è associata con altre nostre essenziali funzioni corporali».

7. «Ho i miei limiti», aveva affermato Raimundo Silva. Cfr. SARAMAGO 1989, p. 100.

8. Secondo Saramago «a Historia é parcial e é parcelar». Cfr. REIS 1998, pp. 79-81.

9. Circa la natura dell'incipit della *Storia dell'assedio* e lo spazio contenuto tra il sì e il no di Raimundo Silva, cfr. BERRINI 1998, p. 201.5

conosce. È la differenza tra il circolo e la spirale» (SARAMAGO 1983, p. 231). Ciò richiama, nell'ordine, la Lisbona assediata del XII secolo, la claustrofobia della casa di Raimundo Silva[10] e la forma iconica del *deleatur*, il segno che il revisore appone a lato della bozza nelle sue correzioni. Nella sua somiglianza a qualcos'altro, (alla lettera Q, per esempio), il *deleatur* – segno di negazione, taglio, assenza – esprime la traccia di ciò che non è, rinviando alle implicazioni derridiane che fanno della differenza la struttura di ogni possibile determinazione (Bertoni 1996, p. 144). Ammettendo che «non esista nulla al di fuori del testo» (DERRIDA 1967, p. 392), Saramago si appropria di quest'idea e tesse un romanzo multisfaccettato in cui ogni faccia rappresenta uno specchio che si riflette nell'altro producendo un'immagine nuova, fermo restando che scrittura e lettura sono legate e si costituiscono come entità in base alla traccia reciproca. Nello scarto esistente tra il momento della scrittura e della lettura ci inseriamo noi lettori che, «situati a nostra volta all'interno del testo letterario, viaggiamo con lui nella misura in cui la nostra lettura progredisce» (RICOEUR 1985, p. 259). La differenza, o «l'illusione della somiglianza» (SARAMAGO 1989, p. 3), permetteranno lo slittamento a piani narrativi differenti o livelli di realtà.

A questo proposito, un'analisi accurata dei livelli del testo consente di addentrarsi trasversalmente negli spazi della lettura. Finazzi-Agrò osserva che in questo romanzo vi sono a quattro livelli di realtà: innanzitutto, quello dell'autore della *Storia dell'assedio di Lisbona* che Raimundo Silva si trova a correggere; il secondo livello sta nella *Storia dell'assedio* mandata alle stampe come una «falsa» *Storia dell'assedio* di Lisbona (SARAMAGO 1989, p. 51) e di cui non rimane che un esemplare nelle mani del suo autore; il terzo livello di realtà è quello in cui vive Raimundo Silva; infine, nel quarto livello prende forma una *Storia dell'assedio* del tutto nuova, di cui Raimundo Silva è autore. Sulla base di questa analisi, esisterebbero quindi almeno quattro Storie dell'assedio che si originerebbero a partire da ogni livello (FINAZZI-AGRÒ 1996, p. 132) .[11]

Di seguito, si propone una nuova analisi del romanzo attraverso l'individuazione di cinque livelli narrativi delineati sulla base degli studi definiti da Genette a proposito dello statuto del narratore (GENETTE 1972, pp. 258-310; vedi fig. 1). Per comodità chiameremo SAL «n» ciascuna delle Storie individuate mentre ciascun testo verrà considerato in relazione al proprio piano finzionale e non in relazione al grado più esterno.[12] Il primo romanzo, la SAL 1, è facilmente identificabile: è il romanzo che stiamo esaminando e di cui noi siamo i lettori. Esso è avviato da un narratore extradiegetico-eterodiegetico, comunemente identificato con il narratore di terza persona, esterno alla storia, che afferma: «Ha detto». A questo narratore corrisponde un narratario altrettanto esterno alla storia (perciò eterodiegetico che, per facilità, indico come «noi») ma verso il quale viene diretto il messaggio per mezzo di apostrofi e ammiccamenti che lo rendono interno alla storia, anche se solo marginalmente. Chiameremo questo narratario «lettore inscritto».[13] Segue un narratore di 2° grado, il già citato autore della SAL 2, quella che Raimundo Silva deve correggere.

L'abilità di Saramago sta nel farci credere che stiamo leggendo quello stesso libro, incastonato con passaggi sfumati o slittamenti nella storia del narratore di 1° grado. Invece ciò che leggiamo sono le variazioni, inizialmente solo mentali, operate sul «testo quasi sacro della *Storia dell'assedio di Lisbona*» (SARAMAGO 1989, p. 107), uno dei due libri che non leggeremo mai, insieme alla *falsa* storia dell'assedio di Lisbona (SAL 3), prodotta da Raimundo Silva, narratario di 3° grado, a seguito dell'apposizione del suo «no».

Di grande interesse è l'identità del narratore di 2° grado. Posto il risalto della *Storia dell'assedio* in quanto metaromanzo, l'autore empirico – ovvero José Saramago – pare inserirsi all'interno della narrazione per avviare il processo di riflessione sui procedimenti costruttivi dell'opera letteraria. Tale ipotesi verrebbe rafforzata dallo stesso Saramago che, in un'intervista con Carlos Reis, propone la propria centralità come autore all'interno dei propri libri (REIS 1998, p. 97).[14]

10. «[...] bastava solo entrare in casa e subito lui si sentiva più accerchiato di quanto lo sia mai stata Lisbona» Cfr. SARAMAGO 1989, p. 72.

11. Per dovere di completezza, si segnala anche l'analisi di Adrián Huici, che rileva otto livelli narrativi nella *Storia dell'assedio*. Cfr. HUICI 1996, pp. 142-143.

12. Più semplicemente, il narratario di 3° grado è extradiegetico ed eterodiegetico solo in funzione del narratore di 2° grado, con il quale è in diretta relazione. Se lo comparassimo al narratore di 1° grado, la situazione cambierebbe, perché il narratario Raimundo Silva risulterebbe interno alla storia.

13. «Lasciamo dunque tranquillo quest'uomo [...]. Continuiamo a cercare e ad ascoltare» (SARAMAGO 1989, p. 175). Inoltre: «Se prendiamo per buoni per buoni e accertati i fatti» (SARAMAGO 1989, p. 238). A proposito di questo tipo di narratore orientato verso il lettore (detto anche «raccontatore» o «conversatore»), Cfr. GENETTE 1972, pp. 303-304. Per la terminologia di «lettore inscritto», Crf. BERTONI 1996, p. 209.

14. Cfr. nota 4. Lungi dal voler basare un'ipotesi esclusivamente sulla base di testi autoreferenziali, l'affermazione di Sa-

Un altro momento interessante nella costruzione di questo romanzo è quello che riguarda Raimundo Silva in quanto lettore attivo: il revisore legge un libro che finisce per scrivere egli stesso (Bertoni 1996, p. 230). In questo sarà essenziale la conoscenza di una donna, Maria Sara: da coordinatrice dei revisori nella casa editrice per cui lavora Raimundo Silva, diventerà la donna della sua vita e lo stimolerà nell'attività scrittoria. Nello schema proposto, l'eccezionalità della donna – narratario di 5° grado – sta nel trovarsi a un grado di narrazione omodiegetico, statuto che condivide con Raimundo Silva, scrittore-narratore di 3° grado. Si tratta di posizioni apparentemente inverosimili, queste, visto che l'assedio narra fatti avvenuti nel XII secolo, mentre Maria Sara e Raimundo Silva vivono nel XX. Le strategie narrative che rendono possibile quest'osmosi spazio-temporale rappresentano uno dei momenti più alti della prosa letteraria di Saramago e rimandano direttamente al concetto di tempo che, nella riscrittura della Storia, si annulla: «Come ti chiami, ma è solo un trucco per attaccare discorso, se c'è qualcosa in questa donna che per Mogueime non ha segreti, è il suo nome, tante sono le volte che lo ha pronunciato, […] Come ti chiami, ha domandato Raimundo Silva a Ouroana, e lei ha risposto, Maria Sara» (Saramago 1989, p. 280). Le vite, le storie e i destini di Mogueime e Ouroana, personaggi del XII secolo, si intrecciano a quelle di Raimundo Silva, loro creatore, e Maria Sara, per mezzo di slittamenti prodotti in luoghi specifici, che fanno da collegamento tra mondi temporali distinti, quali il corridoio di casa, la soglia, la finestra e il telefono:

> A presto, Raimundo, Non tardi, Che farà quando metteremo giù il telefono, Mi accamperò davanti alla Porta di Ferro e pregherò la Vergine Santissima perché i mori non abbiano idea che li attaccheremo di sorpresa, Ha paura, Tremo di terrore, Tanto, Prima di trovarmi in questa guerra, ero soltanto un revisore senz'altre preoccupazioni che quelle di tracciare correttamente un *deleatur* per spiegarlo all'autore, Sembra che ci sia qualche interferenza nella linea, Quelle che si sentono sono le grida dei mori, grida di minaccia là dai merli, Faccia attenzione, Non sono venuto da tanto lontano per morire davanti alle mura di Lisbona (Saramago 1989, pp. 236-237).

In una circolarità dai tratti invisibili e in parte imperfetti, grazie al gioco di specchi creato da una proliferazione di piani narrativi artisticamente ingegnosa, la città si ricollega idealmente alla lettrice ultima, Maria Sara, motore narrativo al pari di Lisbona giacché «potrebbe anche darsi che Lisbona, al contrario di ciò che sembra[va], non sia una città ma una donna» (Saramago 1989, p. 63).

Anche la riflessione sull'opera letteraria saramaghiana è un cerchio che non si chiude perché la linea tracciata si devia in uno scarto, come al momento di tracciare il *deleatur*. In questo spazio ci siamo noi lettori.

Bibliografia

Saramago 1971 = J. Saramago, *Di questo mondo e degli altri*, Torino, Einaudi, 2006 (1971).

Saramago 1983 = J. Saramago, *Manuale di pittura e calligrafia*, Torino, Einaudi, 2003 (1983).

Saramago 1989 = J. Saramago, *Storia dell'assedio di Lisbona*, Torino, Einaudi, 2000 (1989).

Saramago 1990 = J. Saramago, *Historia e ficçao*, «Jornal de Letras, Artes & Ideias», 6 marzo 1990, pp. 17-19.

Saramago 1994 = J. Saramago, *Quaderni di Lanzarote*, Torino, Einaudi, 2010 (1994).

Agamben 1993 = G. Agamben, *Bartleby o della contingenza* in G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993, pp. 45-85.

Amado 2009 = T. Amado, *Objetos e formas da ficçao e da historia* in M. Graças Moreira De Sá, V. Anastácio (a cura di) *História romanceada ou ficçao documentada? Olhares sobre a cultura portuguesa*, Universidade de Lisboa, 2009, pp. 53-60.

Arsillo 2005 = V. Arsillo, *Per una simbolica proemiale. Discorso narrativo e logica finzionale in Objecto quase di José Saramago*, «Rassegna Iberistica», 82, 2005, pp. 163-175.

Bachtin 1975 = M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001 (1975), pp. 231-405.

Barthes 1973 = R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999 (1973).

Berrini 1998 = B. Berrini, *Ler Saramago, o romance*, Lisboa, Caminho, 1998.

Bertoni 1996 = F. Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

De Blasio 2009 = A. De Blasio, *Percezione e neuroscienze,* in S. Calabrese (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009, pp. 225-243.

Deleuze 1989 = G. Deleuze, *Bartleby o la formula,* in G. Deleuze, G. Agamben (a cura di), *Bartleby. La formula*

ramago nell'intervista citata sembra rafforzare un'idea che si fa strada alla luce dell'analisi delle strutture del romanzo, in particolare sulla funzione del primo capitolo all'interno del sistema costruttivo dell'opera nella sua interezza.

della creazione, Macerata, Quodlibet, 1993 (1989), pp. 9-42.

DERRIDA 1967 = J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

FINAZZI-AGRÒ 1996 = E. FINAZZI-AGRÒ, *Il circolo terribile. I raggiri del senso nella* História do Cerco de Lisboa, in G. LANCIANI (a cura di) *Il bagaglio dello scrittore*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 121-136.

GENETTE 1972 = G. GENETTE, *Figure III, Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006 (1972), pp. 258-310.

GENETTE 1987 = G. GENETTE, *Soglie,* Torino, Einaudi, 1989 (1987).

HERMAN 2003 = D. HERMAN, *Il racconto come strumento di pensiero,* in S. CALABRESE (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009 (2003), pp. 99-138.

HUICI 1996 = A. HUICI, *Historia y ficción* in *Historia del cerco de Lisboa*, in G. LANCIANI (a cura di) *Il bagaglio dello scrittore*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 137-161.

ISER 1978 = W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987 (1978).

MANGUEL 1996 = A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, Milano, Feltrinelli, 2009 (1996).

MELVILLE 1853 = H. MELVILLE, *Bartleby lo scrivano*, a cura di G. CELATI, Milano, Feltrinelli, 1991 (1853).

REIS 1998 = C. REIS, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998.

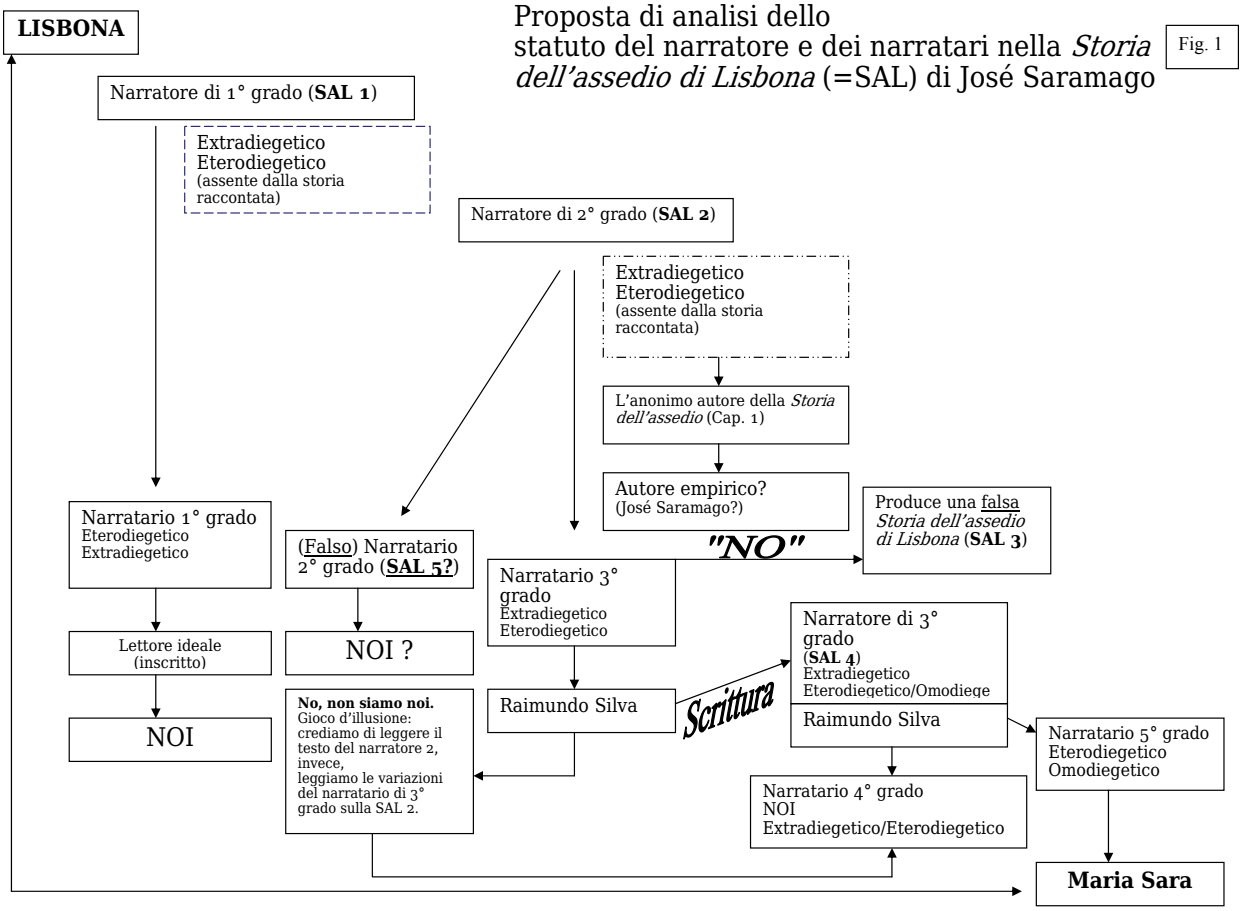
RICOEUR 1985 = P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, III, *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988 (1985).

SCARSELLA 2000 = A. SCARSELLA, *Fantastico e interdiscorsività sulla zattera di Saramago*, «Rassegna Iberistica», 69, 2000, pp. 11-18.

SEIXO 1997 = M.A. SEIXO, *Lugares da ficçao em José Saramago,* Lisboa, Instituto Nacional-Casa da Moeda, 1999 (1997), pp. 123-132.

Proposta di analisi dello statuto del narratore e dei narratari nella *Storia dell'assedio di Lisbona* (=SAL) di José Saramago

Fig. 1



Bibliografia ragionata

a cura di Stefania Imperiale
Università Ca' Foscari di Venezia
Universitat Pompeu Fabra Barcelona

1.

Opere concernenti la lettura sia dal punto di vista estetico che semiotico e fenomenologico. Si comprendono qui anche testi che trattano solo incidentalmente della questione della lettura.

W.E. Allen, *Reading a novel*, London, Phoenix House, 1949.

J.A. Appleyard, *Becoming a reader. The experience of fiction from childhood to adulthood*, New York, Cambridge University Press, 1991.

P.B. Armstrong, *Conflicting readings. Variety and validity in interpretation*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, 1990.

R. Barthes, *Elementi di semiologia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1966 (1964).

R. Barthes, *Saggi critici*, trad. it., Torino, Einaudi, 1966 (1964).

R. Barthes, *Critica e verità*, trad. it., Torino, Einaudi, 1969 (1966).

R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969 (1966).

R. Barthes , *S/Z*, trad. it., Torino, Einaudi, 1973 (1970).

R. Barthes, *Il piacere del testo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975 (1973).

R. Barthes, *Il brusio della lingua*, trad. it., Torino, Einaudi, 1988 (1984).

F. Bertoni, *Il testo a quattro mani: per una teoria della lettura*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.

M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it., Torino, Einaudi, 1966 (1955).

D. Bleich, *Emotional origins of literary meaning*, «College English», 1969, 31, pp. 30-40.

D. Bleich, *Readings and feelings. An introduction to subjective criticism*, Urbana, National Council of Teachers of English, 1975.

D. Bleich, *The subjective character of critical interpretation*, «College English», 1975, 36, pp. 739-755.

D. Bleich, *Literature and self-awareness. Critical questions and emotional responses*, Harper and Row, Ney York, 1977.

D. Bleich, *Intersubjective reading*, «New Literary History», 1986, 17, pp. 401-421.

H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1983 (1973).

H. Bloom, *Una mappa della dislettura*, trad. it., Milano, Spirali Edizioni, 1988 (1975).

W. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983 (1961).

V. Brombert, *The hidden reader. Stendhal, Balzac, Hugo, Baudelaire, Flaubert*, Cambridge, Harvaard University Press, 1988.

W.J.M. Bronzwaer, *Implied author, extradiegetic narrator and public reader*, «Neophilologus», 1978, 62, pp. 1-18.

P. Brooks, *Reading for the Plot. Design and intention in narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

M. Calinescu, *Rereading*, New Haven – London, Yale University Press, 1993.

D.F. Chamberlain, *Narrative perspective in fiction. A phenomenological mediation of reader, text and world*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.

M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Pais, Seuil, 1977.

S.J. Cohen, *Between author and reader. A psychoanalytic approach to writing and reading*, New York, Columbia University Press, 1994.

P. Cole, *Reading pragmatics*, New York, Academic Press, 1981.

P. Cornea, *Introduzione alla teoria della lettura*, Firenze, Sansoni, 1993 (1988).

R.G. Crowder, *The psycology of reading. An introduction*, New York, Oxford University Press, 1982.

G. Da Silva, *Le texte et le lecteur comme intéraction objective. Pour un monisme épistémologique*, Paris, L'Harmattan, 1985.

U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1993 (1979).

U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

E.J. Esrock, *The reader's eye. Visual imaging as reader response*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1994.

L. Ferrieri, P. Innocenti, *Il piacere di leggere: teoria e pratica della lettura*, Milano, unicopli, 1995.

C. Fillmore, *Lettori ideali e lettori reali*, Parma, Zara, 1984 (1981).

A. Fiorino, *Il testo fra autore e lettore*, Napoli, Liguori, 2003.

E. Freund, *The return of the reader*, London, Metheun, 1987.

F. Gloversmith, *The theory of reading*, Sussex-New Jersey, The Harvester Press e Barnes & Noble, 1984.

E.D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1973 (1967).

E.D. Hirsch, *Come si interpreta un testo*, Roma, Armando, 1977 (1976).

N.N. Holland, *La dinamica della risposta letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1986 (1968).

P. Innocenti, *La pratica del leggere: con ottanta interviste a lettori per vocazione, per mestiere, per sensualità, per inedia*, Milano, Bibliografica, 1989.

W. Iser, *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, trad. ingl., Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974 (1972).

W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987 (1976).

W. Iser, *Prospecting. From reader response to literary anthropology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993 (1989).

M.C. Levorato, *Le emozioni della lettura*, Bologna, Il Mulino, 2001.

M. Perry, *Literary dinamics: how the order of a text creates its meaning*, «Poetics today», 1, 1979, pp. 35-64.

M. Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

M. Proust, *Sulla lettura*, Genova, Il Melangolo, 1989 (1905).

P.J. Rabinowitz, *Before reading. Narrative conventions and the politics of interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

E. Raimondi, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007.

E. Raimondi, A. Battistini, *Il sentiero del lettore*, Bologna, Il Mulino, 1994.

P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, trad. it., Milano, Jaca Book, 1977 (1969).

F. Secchieri, *Configurazioni. Frammenti per l'interpretazione*, Lecce, Milella, 2012.

S. Suleiman, I. Crosman (a cura di), *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

G. Tellini, *Metodi e protagonistai della critica letteraria. Con antologia e metodi di lettura*, Milano, Le Monnier Università, 2010.

M. Woolf, *Proust e il calamaro: storia e scienza del cervello che legge*, trad. it., Milano, Vita e Pensiero, 2009.

2.
Opere concernenti la teoria e l'estetica della ricezione letteraria.

R.C. Holub, *Teoria della ricezione*, trad. it., Torino, Einaudi, 1989 (1984).

R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, trad. it., Genova, Silva, 1968 (1931).

R. Ingarden, *The cognition of the literary work of art*, trad. ingl., Evanston, Northwestern University Press, 1973 (1968).

H.R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, trad. it., Napoli, Guida, 1989 (1967).

H.R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, i, *Teoria dell'esperienza estetica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1987 (1982).

H.R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, ii, *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1988 (1982).

H.R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, iii, *Estetica e interpretazione letteraria*, trad. it., Genova, Marietti, 1990 (1982).

H.R. Jauss, *Toward an aesthetic of reception,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

A. Manguel, *Una storia della lettura*, Milano, Mondadori, 1997 (1996).

A. Manguel, *Diario di un lettore*, trad. it., Milano, Archinto, 2006 (2004).

A. Manguel, *La biblioteca di notte*, trad. it., Milano, Archinto, 2007 (2001).

3.
Opere dedicate alla storia della lettura e alla sociologia della lettura.

C. Bordoni, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Pacini, 1974.

C. Bordoni, *La pratica sociale del testo*, Bologna, Clueb, 1981.

C. Bordoni, *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori Editore, 1993.

C. Bordoni, *Il testo complesso. Scritti di sociologia della letteratura*, Bologna, Clueb, 2005.

C. Bordoni, *Introduzione alla sociologia dell'arte*, Napoli, Liguori, 2008.

G. Cavallo, R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, Laterza, 1995.

R. Chartier (a cura di), *Histoire de la lecture: un bilan des recherches*, Paris, imec, 1995.

R. Escarpit, *Sociologia della littérature*, Paris, Presses Univesitaires de France, 1958.

R. Escarpit et al., *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.

L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo*, trad. it., Milano, Bompiani, 1967 (1965).

J.J.P. Leenhardt, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982.

J.Y., Mollier, *La lecture et ses publics a l'epoque contemporaine : essais d'histoire culturelle*, Paris, puf, 2001.

M. G. Tavoni, *Libri e lettura da un secolo all'altro*, Modena, Mucchi, 1987.

4.
Opere concernenti la questione della voce. Si raccolgono insieme testi che affrontano l'argomento sia da un punto di vista filosofico sia performativo. Alcuni di essi si focalizzano sulla lettura performativa del testo poetico.

A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2008.

J. Derrida, *La voce e il fenomeno*, trad. it., Milano, Jaka Book, 1968 (1967).

M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, London-Cambridge, The mit Press, 2004.

C. MAGRIS, *Le voci*, Genova, Il Melangolo, 1995.

J.L. NANCY, *All'ascolto*, trad. it., Milano, Raffaello Cortiana Editore, 2004 (2002).

W. ONG, *Oralità e scrittura, le tecnologie della parola*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1986 (1982).

L. PIGOZZI, *A nuda voce. Vocalità, inconscio, sessualità*, Torino, Antigone edizioni, 2008.

M. RIFFATERRE, *Semiotica della poesia*, Bologna, trad. it., Il Mulino, 1983 (1978).

P. ZUMTHOR, *Performance, réception, lecture*, Longeuil, Le Préambule, 1990.

P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, trad. it., Il Mulino, 1984 (1983).

Note sugli Autori

Stefania Basset

Dottoranda in Lingue, Culture e Società Moderne presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, si occupa di letteratura inglese postcoloniale. La sua tesi di dottorato verte sull'opera di tre poetesse indiane a cavallo tra postcolonialismo e femminismo.

stefania_basset@unive.it

Beatrice Boatto

Dottorato in Filosofia Teoretica, con una ricerca focalizzata sul rapporto tra la decostruzione derridiana e l'aporia, con particolare riferimento alle implicazioni estetiche di tale relazione. Dopo aver lavorato alla Biennale di Venezia, è attualmente Communications Officer presso Liverpool Biennial UK.

beatrice.boatto@gmail.com

Carlo Bordoni

Sociologo e giornalista, ha insegnato alle Università di Firenze, Pisa e Napoli. Tra le sue pubblicazioni: *La società insicura* (Aliberti, 2012); *Dal sublime ai nuovi media* (Felici, 2011), *L'identità perduta* (Liguori, 2010); *Libera multitudo. La demassificazione in una società senza classi* (Angeli, 2008); *Società digitali* (Liguori, 2007), *Le scarpe di Heidegger* (Solfanelli, 2006). Dirige la rivista IF e collabora a *Prometeo* e al *Corriere della Sera/La Lettura*.

carlobordoni@hotmail.com

Martina Bortignon

Dottoranda presso la Scuola di Dottorato in Lingue, Culture e Società dell'Università Ca' Foscari di Venezia, in cotutela con il Doctorado en Literatura della Pontificia Universidad Católica de Chile. Si occupa di letterature ispano-americane e poesia cilena contemporanea in particolare, interrelazioni fra le arti e new media. Attualmente sta portando a termine una tesi su marginalità sociale ed enunciazione nella poesia cilena degli ultimi trent'anni.

martina.bortignon@gmail.com

Katiuscia Darici

Ha compiuto studi di iberistica presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati di Ca' Foscari, Venezia, con particolare riferimento alla letteratura contemporanea. Collabora all'organizzazione di eventi e iniziative letterarie. Ha pubblicato saggi sulla narrativa di José Saramago (nei volumi *Dal realismo magico al fumetto*, a cura di A. Scarsella, Granviale 2012 e *La scrittura obliqua di Ismail Kadare*, a cura di G. Turano e A. Scarsella, Granviale 2012), Eduardo Mendoza, Montserrat Roig. Si interessa di letteratura contemporanea e dell'età globale. Da gennaio 2013 è dottoranda presso la scuola di dottorato di Studi Umanistici dell'Università di Verona.

caldeboz@gmail.com

Noelia Domínguez

Studentessa di Dottorato in *Género, Identidad y Ciudadanía* presso l'Università di Huelva. La sua ricerca si svolge intorno ai temi degli studi letterari femminili e di scrittrici latinoamericane in particolare. Nel 2009 ha ottenuto il Máster Oficial de Posgrado in *Estudios Americanos*, dell'Università di Sevilla, con la presentazione di una tesi sulle cronache poetiche di María Luisa Bombal.

aileon_dominguez@hotmail.com
noelia.dromero@alu.uhu.es

Roberta Dreon

Ricercatrice di Estetica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Recentemente ha pubblicato *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*

(Marietti 2012). In precedenza ha scritto *Il sentire e la parola* (Mimesis 2007) sulle connessioni tra sensibilità e linguaggio e un libro sul pensiero del primo Heidegger, *Esperienza e tempo* (Angeli 2003). Si è occupata e continua a interessarsi di pragmatismo, ermeneutica e fenomenologia, nonché del dibattito estetologico contemporaneo.

robdre@unive.it

Marco Duse

Si è laureato in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Presso lo stesso Ateneo, in collaborazione con la Queen Mary University of London e con il British Film Institute, sta concludendo il Dottorato di Ricerca. Fra le sue pubblicazioni, saggi e articoli sul cinema australiano e britannico e sulla serialità televisiva, e un volume dedicato al film *Non è un paese per vecchi* di Joel e Ethan Coen (L'Epos editore).

marcoduse@gmail.com

Stefania Imperiale

Dottoranda presso la Scuola di Dottorato in Lingue, Culture e Società dell'Università Ca' Foscari di Venezia, in cotutela con il Doctorado de Humanitats dell'Università Pompeu-Fabra di Barcellona. I suoi interessi di ricerca riguardano vari autori contemporanei spagnoli e le relazioni tra la letteratura e le arti visive. Attualmente sta portando a termine una tesi di dottorato sulle descrizioni nella narrativa dello scrittore spagnolo Juan Benet.

stefania_imperiale@yahoo.it

Paolo Leoncini

Docente di letteratura italiana a Ca' Foscari dal 1970 al 2008, si è occupato fin dagli anni '70 dei rapporti tra letteratura e critica, in riferimento, in particolare, a Emilio Cecchi e a Gianfranco Contini, sui quali ha pubblicato i volumi *Cecchi e D'Annunzio*, Bulzoni, 1976 (finalista Premio Viareggio); e *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco* Contini, Adelphi, 2000. I saggi su Emilio Cecchi saranno presto raccolti in volume. Su Gianfranco Contini, ha pubblicato negli ultimi decenni quattordici saggi, che costituiscono il contributo bibliograficamente più esteso su Contini, post mortem.

Si è occupato di letteratura veneta del '900, con saggi su Valeri, Piovene, Noventa (sulla cui saggistica ha pubblicato quattro innovativi saggi), Tomizza, Facco de Lagarda; e su Paolo Barbaro, autore al quale ha dedicato tre saggi (pubblicati in «Italianistica», in «Esperienze letterarie» e nel volume *L'opera di Paolo Barbaro*, edito da Marsilio nel 2001, e comprendente gli Atti del Convegno sullo scrittore veneto tenutosi il 25 gennaio 2000 all'Università di Padova). Dal 2005 condirige «Ermeneutica letteraria. Rivista internazionale».

leoncini.paolo@gmail.com

Pia Masiero

Insegna letteratura anglo-americana all'università Ca' Foscari di Venezia. Si occupa di narrativa nord-americana del novecento e contemporanea e di narratologia. Ricordiamo tra le sue pubblicazione più recenti *Philip Roth and the Zuckerman Books: The Making of a Storyworld* (Cambria Press, 2011) e *Names across the Color Line: William Faulkner's Short Fiction 1932-1941* (LT2, 2012).

masiero@unive.it

Alessandro Mistrorigo

Visiting Research Fellow alla Queen Mary University of London e ricercatore presso il dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Si è occupato principalmente di poesia contemporanea in lingua spagnola e, in questo momento, il suo interesse si rivolge all'elemento della voce in relazione al linguaggio poetico e alle tecnologie digitali.

alemistrorigo@gmail.com

Virginia Pignagnoli

Dottoranda in Lingue, Culture e Società presso l'Università Ca' Foscari Venezia. I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura contemporanea e la teoria della narrazione.

virginia.pignagnoli@gmail.com

Antonio Portela

Studente di dottorato in co-tutela all'Università Ca' Foscari di Venezia e all'Università di Salamanca (Spagna). Il suo tema di tesi si centra sulla ricezione letteraria dei miti del cinema. Tra le sue pubblicazioni accademiche: *Animales distintos. Poetas de los sesenta en España, México y Argentina*, (ed. e prologo della sezione spagnola), México DF, 2008; «Cómo se construye un mito. Greta Garbo y la literatura de las vanguardias españolas», Logo. *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación* 7, 2004. È anche poeta (*Ciudadano romano*, Almería, 2006; *Dogos*, Valencia, 2011).

toniportela@gmail.com

Fabio Antonio Scrignoli

Laureato in Lettere Moderne (triennale) e Letteratura e Filologia Moderna (specialistica) a Padova, con una tesi di Teoria della Letteratura. Dottorando del XXV ciclo di Letterature Straniere e Scienze della Letteratura presso l'Università degli Studi di Verona, con un progetto di ricerca su Walter Benjamin. Studia prevalentemente Estetica, Letteratura e Filosofia tedesche.

scrigno-manza@hotmail.it

Gabriele Sofia

Dottore di ricerca che lavora in collaborazione tra la Sapienza Università di Roma e la Maison des Sciences de l'Homme – Paris Nord. Dal 2006 porta avanti un progetto di ricerca inter e multidisciplinare sulla neurofisiologia dell'attore e dello spettatore. Dal 2009 organizza il ciclo di convegni internazionali *Dialoghi tra teatro e neuroscienze* che nel 2013 approderà alla quinta edizione. Ha curato il volume *Dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Roma, Edizioni Alegre, 2009); con Clelia Falletti ha curato *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Roma, Editoria & Spettacolo, 2011) e *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni* (Roma, Bulzoni, 2012). È inoltre autore di numerosi articoli, alcuni dei quali sono stati tradotti in inglese, francese, spagnolo, portoghese e ceco. Ulteriori informazioni sono disponibili su www.gabrielesofia.it

gabrielesofia@hotmail.it

Anna Valentini

Dottoranda presso la Scuola di Dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo dell'Università di Padova, con una ricerca sull'iconografia ferrarese tra XVI e XVII secolo. Ha pubblicato ricerche nell'ambito dell'iconografia musicale e della storia della banda.

annavalentini@libero.it

Gianni Zen

Dottorando in filosofia. Si occupa di estetica, di filosofia dell'arte e di filosofia della musica. Di queste discipline le questioni che lo interessano maggiormente sono: a) la definizione di "arte" e di "opera d'arte", b) il concetto di "creatività", c) l'eredità delle scuole filosofiche novecentesche (il pensiero critico francofortese, quello strutturalista e post-strutturalista, quello analitico e quello pragmatista), d) le visioni emotiviste/espressionistiche/mimetiche legate alla narratologia e alla musica, e) il dibattito sulla popular music, f) la teoria musicale contemporanea. Collabora stabilmente con i workshop di MusiCafoscari e come chitarrista dell'ensemble Elettrofoscari presso l'Università Ca' Foscari. Alcune sue recensioni sono pubblicate sul sito "recensioni filosofiche" e altri saggi sono in corso di pubblicazione.

gemzen@inwind.it